

Gian Mario Anselmi Gabriella Fenocchio

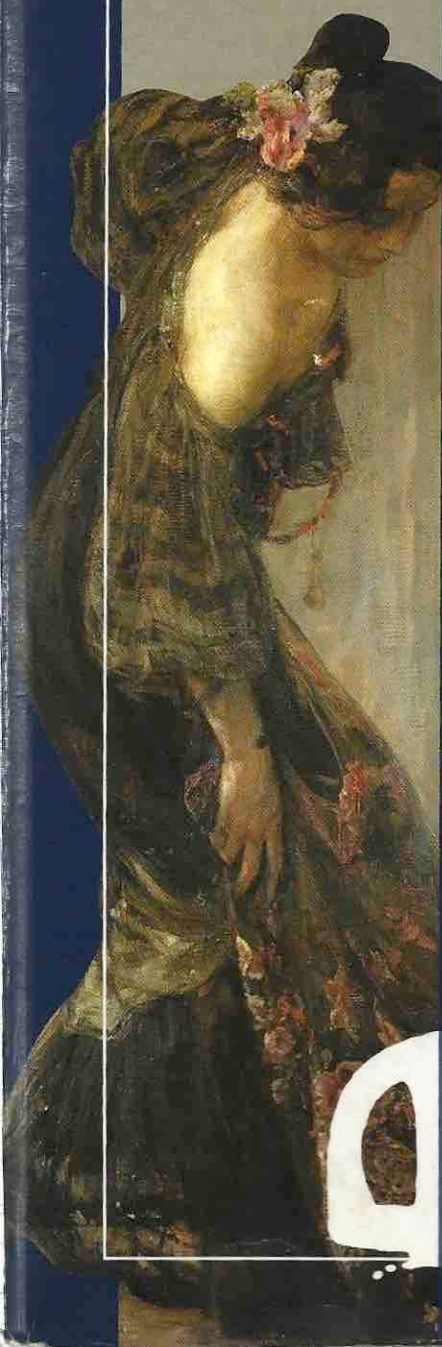
Tempi e immagini della letteratura

coordinamento di
Ezio Raimondi

5

Naturalismo, Simbolismo
e primo Novecento

Edizioni
Scolastiche
Bruno
Mondadori



2

La diffusione del Naturalismo in Italia: Verismo e dintorni

UN ORIENTAMENTO COMPOSITO La riformulazione italiana del modello naturalista francese prende il nome di Verismo, un termine con cui la critica letteraria definisce un orientamento narrativo condiviso da numerosi scrittori italiani nei decenni dal 1870 al 1890 (e che ha interessanti riflessi in ambito figurativo: si veda Dal testo al mondo, *La percezione della realtà: la pittura verista*, p. 135). Tale orientamento definisce un'attitudine a raccontare i fatti con la massima oggettività possibile e ad affrontare la realtà materiale del mondo narrato anche nei suoi aspetti più sgradevoli e crudi, riproducendo fedelmente il linguaggio dei contesti sociali che costituiscono, di volta in volta, l'oggetto e l'ambiente della narrazione. Il Verismo italiano estende la propria influenza almeno fino ai primi anni del nuovo secolo, senza mai raccogliersi dietro un "manifesto" o in una "scuola" letteraria unitaria, ma costituendo un terreno di confronto fondamentale anche per quegli scrittori che non ne condividono né le premesse ideologiche, storiche e teoriche, né gli esiti artistici. Alla base di questo orientamento possiamo individuare tre premesse fondamentali, con le quali ognuno dei narratori veristi si confronta in modo personale:

- l'attenzione al più recente divenire delle scoperte scientifiche, basate sull'osservazione diretta dei fenomeni;
- lo studio delle condizioni di vita delle classi sociali più deboli, emerso all'evidenza in modo particolarmente traumatico dopo l'unificazione dell'Italia (1870);
- la necessità di rifarsi alla narrativa francese dell'Ottocento, a partire da Honoré de Balzac (1799-1850), in assoluto il più grande narratore dell'esperienza reale negli anni immediatamente successivi alla Restaurazione, fino allo stesso Zola, che, prendendo in eredità il progetto della *Commedia umana* di Balzac, lo trasforma in un gigantesco documento di vita, impietoso nell'analisi del disagio morale, della miseria e degli opprimenti meccanismi economici che dominano, non solo in Francia, l'epoca della rivoluzione industriale.

LE PRIME ATTESTAZIONI: FRANCESCO DE SANCTIS La prima attestazione dell'aggettivo "verista" risale a uno scritto del 1867 di un intellettuale toscano, Guido Guidi. Nell'Italia del nord, un autorevole critico letterario a contatto con l'ambiente della Scapigliatura (vedi Modulo 1), il milanese Felice Camerini (1844-1913), dichiara già nel 1875 la sua piena adesione alla novità clamorosa della narrativa di Zola. E non bisogna dimenticare che è stato un altro illustre milanese, Carlo Cattaneo (1801-69), a dichiarare con forza qualche anno prima, nell'*Invito agli amatori della filosofia* (1857), il primato della conoscenza scientifica su ogni altra attività dello spirito.

Tuttavia, l'impulso decisivo all'affermazione del Verismo nell'ambito narrativo proviene dal Sud, in particolare dal critico letterario italiano più attento e aperto, in quegli anni, alle sollecitazioni della letteratura europea: l'avellinese Francesco De Sanctis (1817-83, per il quale si veda anche il Tema *Geografia dell'animo nella narrativa dell'Italia unita*). Il suo *Studio sopra Emilio Zola* (1878) ravvisa nella totale aderenza alla realtà, anche a quella più sordida – quindi nell'aspetto più bersagliato, in quegli anni, dalla critica moralistica –, il momento di maggiore forza del ciclo dei *Rougon-Macquart*. La qualità eminente delle pagine di Zola consiste per De Sanctis in una sorta di filo conduttore, determinato dalla presenza di un accento umano, quello dell'autore, che viene a emergere, al di sopra di ogni pretesa di oggettività assoluta, nel modo di organizzare le immagini e di dare forma al racconto. La vitalità dei romanzi di Zola scaturisce, secondo De Sanctis, proprio dalla loro «forma»: è questo il postulato che un anno dopo, nel 1879, condurrà il critico ad affermare, nella conferenza sul romanzo *L'Assommoir*, che Zola non va considerato uno scrittore geniale, bensì un «ingegno potente», e che il merito di aver realizzato una piena compenetrazione tra la vita di una società e la forma letteraria non spetta a lui, in realtà, ma a un suo illustre predecessore, Alessandro Manzoni.

LUIGI CAPUANA E LA SPECIFICITÀ DEL VERISMO Il problema della forma letteraria, sulla scia di De Sanctis, diviene fondamentale anche nella riflessione critica di Luigi Capuana (1839-1915), siciliano di Mineo, in provincia di Catania, più vecchio di un anno di Giovanni Verga (vedi Modulo 4), del quale è intimo amico e principale sostenitore, soprattutto a partire dalla prima prova di realismo popolare offerta dall'autore dei *Malavoglia*, il bozzetto siciliano *Nedda* (1874). Capuana soggiorna a Firenze, Milano e Roma, tornando tuttavia in Sicilia più volentieri di Verga. Critico militante di grande acume, scrive di letteratura con uno stile vivo e fiorito (vedi *Testo 4*), al contrario dello stesso Verga, così secco e bruciante nelle scarse formulazioni teoriche con le quali ha accompagnato le sue prove narrative.

A Capuana spetta il compito di difendere la causa del Verismo, soprattutto negli *Studi sulla letteratura contemporanea* del 1880, dove afferma, tra l'altro, di non condividere affatto l'impianto teorico che sostiene i grandi romanzi di Zola: «un'opera d'arte non può assomigliarsi un concetto scientifico che alla propria maniera, secondo la sua natura d'opera d'arte. Se il romanzo non dovesse far altro che della fisiologia o della patologia, o della psicologia comparata in azione [...], il guadagno non sarebbe né grande né bello». Ecco scaturire dunque la differenza più sensibile tra il Naturalismo francese e il Verismo italiano: il concetto dell'arte come nucleo, come ragione di esistere del racconto, non assoggettabile alla legge della scienza.

Oltre che critico, Capuana è anche romanziere notevole: gli mancano senza dubbio l'essenzialità nonché la capacità di esplorazione del Verga di *Vita dei campi* (1880) e dei *Malavoglia* (1881), eppure la sua *Giacinta*, pubblicata nel 1879, sa aggredire con coraggio una realtà morbosamente truce (l'innocenza violata di una bambina) e tracciarne le conseguenze lungo l'intera sventurata esistenza della protagonista. Dopo *Giacinta*, Capuana tenderà – parallelamente, del resto, al Verga di *Mastro-don Gesualdo* (1889) – a una sorta di "verismo psicologico", a una decisa introversione del narrare: in *Profumo* (1891) il contesto mondano che circondava le vicende sentimentali di *Giacinta* verrà a svanire, mentre nel *Marchese di Roccaverdina* (1901, vedi ancora il Tema *Geografia dell'animo*) tornerà a farsi sentire la suggestione dei ricordi manzoniani, con un protagonista assassino tormentato dal passato, che alla maniera dell'Innominato dei *Promessi sposi* sarà lacerato da una forte e improvvisa crisi di coscienza, per giungere tuttavia non alla redenzione, bensì alla pazzia.

TRA VERISMO E PSICOLOGISMO: FEDERICO DE ROBERTO Tra i talenti letterari scoperti a fine Ottocento dal Capuana critico e in certo modo assimilabili alla poetica verista, spicca il napoletano (ma catanese d'origine e d'adozione) Federico De Roberto (1861-1927, per il quale si rinvia sempre al Tema *Geografia dell'animo*, Documento 4).

De Roberto rappresenta un caso singolare di tormentata contraddizione tra un'idea teorica – la perfetta oggettività dell'osservazione applicata al racconto e al romanzo – e un talento individuale orientato a un pessimismo bruciante e ossessivo, che guarda ai fenomeni del divenire umano come a un immenso cumulo di vanità, falsità e illusioni. Anche De Roberto, come Verga, progetta un ciclo di romanzi e non lo porta a termine: tuttavia, anziché soffermarsi sugli strati più umili della popolazione, egli preferisce mettere in scena l'epopea disastrosa e corrosiva di una famiglia della nobiltà latifondista catanese, gli Uzeda, e collocarla nel periodo di transizione dal regime borbonico (con i primi moti risorgimentali isolani del 1856) alla realtà dell'Italia unita (sino alle elezioni politiche del 1882). Il risultato è un capolavoro di fine secolo, *I Viceré* (1894).

Nei *Viceré*, De Roberto si cela dietro la testimonianza dei suoi personaggi, dei quali tuttavia scava la psicologia, deducendone i processi mentali dai comportamenti e descrivendoli come individui nevrotici, maniaco, insensati, "doppi", in un quadro spietato. Così, in generale, negli anni novanta dell'Ottocento, a un'applicazione radicale dei metodi del Verismo De Roberto può affiancare ormai consapevolmente lo "psicologismo", una forma di analisi introspettiva rigorosa e raffinata, il cui antecedente va individuato nell'opera di un altro scrittore francese, Paul Bourget (1852-1935), di poco successivo ai grandi naturalisti. Il principio verghiano dell'impersonalità dell'autore nascosto dietro i fatti che narra si trasforma in un metodo d'introspezione: è l'opera di chi accompagna e segue da vicino, mentre sta narrando, il processo interiore dei suoi personaggi.

BOZZETTI DI PROVINCIA A esiti meno felici pervengono quegli scrittori che interpretano la lezione verghiana come lasciassero per una ritrattistica provinciale e bozzettistica. Tra essi c'è il toscano Mario Pratesi (1842-1921), il quale pure va ricordato per il suo romanzo più interessante, *L'eredità* (1889), che colpisce per un profondo senso drammatico e per un disegno narrativo di carattere corale, dai toni spesso cupi e feroci. Pure toscano, ma trasferito a Roma, è Gaetano Carlo Chelli (1847-1904), autore dell'*Eredità Ferramonti* (1883), un testo ambientato su un grigio sfondo borghese. Al di fuori del territorio verista si è mantenuta sempre, per scelta consapevole di poetica, Matilde Serao (1856-1927), fondatrice del quotidiano "Il Mattino" di Napoli (1891) insieme all'abruzzese Edoardo Scarfoglio (1860-1917, autore peraltro, quest'ultimo, di una fortunata novella di carattere verista, *Il processo di Frine*, 1884). Il romanzo più notevole di Matilde Serao è *Il paese di Cuccagna* (1891, in volume), che descrive minuziosamente Napoli e la sua passione per il gioco del lotto, diffusa in ogni strato sociale.

3

Il declino del Verismo

LA RICERCA DELL'IDEALITÀ Nella primavera del 1896 due intellettuali, il maturo Luigi Capuana e il più giovane Ugo Ojetti (1871-1946), discutono a distanza sul ruolo moderno della letteratura italiana. Nel suo articolo, intitolato "L'avvenire della letteratura in Italia", Ojetti giudica la letteratura nazionale asfittica, restia a uscire dal proprio guscio e ad accogliere le sollecitazioni che provengono da nuovi scrittori europei, come Fëdor Dostoevskij e Henrik Ibsen (vedi Moduli 10 e 14), in un panorama variegato di talenti individuali, senza un orientamento di "scuola" né un'adeguata profondità di riflessione. Anche le interviste ad alcuni scrittori (per esempio, Gabriele D'Annunzio; vedi Modulo 7, Testo 14) confluite nel libro *Alla scoperta dei letterati* (1895) confermano a Ojetti che la scienza positiva e la narrativa naturalista vanno cedendo il passo a nuove correnti di pensiero, come quella rappresentata dal critico letterario francese Ferdinand Brunetière, energicamente ostile alle teorie di Zola. Inoltre, già nel 1884 era uscito in Francia il romanzo *Controcorrente* (*À rebours*) di Joris-Karl Huysmans (1848-1907; si veda a questo proposito il Tema *Il sogno di una vita bella*, Documento 3), che contribuirà in breve a infrangere i canoni riconosciuti del Naturalismo.

La ricerca dell'idealità, della accesa tensione all'assolutezza che trascende il crudo succedersi dei fatti, va insomma sostituendosi all'esigenza di raccontare i fenomeni così come appaiono. Non è che la lezione del Verismo sia d'improvviso cancellata, se è vero che, in contesti storici e culturali mutati, essa continuerà a dare i suoi frutti in taluni esiti narrativi novecenteschi, come quelli di Federigo Tozzi (1883-1920) e Vasco Pratolini (1913-1991), o, più in generale, nel cosiddetto "Neorealismo", per citare solo alcuni casi. Tuttavia, anche in anni relativamente precoci rispetto alle affermazioni del Naturalismo e del Verismo, magari in aree geografiche diverse da quelle in cui tali poetiche si sono originariamente diffuse, i "colori del vero" sfumano verso "tinte psicologiche" o "spiritualiste" e la tecnica dell'impersonalità tende a stemperarsi nel ritorno a un narratore onnisciente, spesso portavoce di un'ideologia che emerge nitida dall'insieme del romanzo. Si tratta in realtà, e al di là delle semplificazioni a cui per ovvie ragioni si è qui costretti, di un panorama composito, in cui possono convivere il modello del "far parlare le cose", talora nelle banalizzazioni di alcuni scrittori di minor levatura, e quello del narratore "unico depositario" di una verità da comunicare ai lettori.

DIVERSI MODELLI NARRATIVI: D'ANNUNZIO Un esempio eloquente dei passaggi di quest'età attraverso diversi modelli narrativi è offerto da Gabriele D'Annunzio (1863-1938, per il quale si rimanda ancora al Modulo 7). Pur prendendo le mosse, sul versante della scrittura in prosa, dai postulati del Verismo, che informano i giovanili boz-

zetti novellistici di *Terra vergine* (1882) nonché le *Novelle della Pescara* (pubblicate nel 1902, ma composte a partire dagli anni ottanta), D'Annunzio, con il fiuto dell'attualità e del mercato, approderà infatti a soluzioni romanzesche lontanissime dal modello verghiano. Così in un articolo apparso sulla "Tribuna" del maggio 1888 dal titolo "L'ultimo romanzo", che ricalca esattamente il giudizio espresso da un letterato polacco, Théodore de Wyzewa, sulla "Revue Indépendante" ("Rivista indipendente"), D'Annunzio denuncia apertamente l'agonia del romanzo naturalista e, insieme, l'incertezza delle nuove soluzioni sperimentate dagli scrittori che da quello si stanno allontanando. «Il Naturalismo dava loro una estetica ristretta – scrive alludendo ai collaboratori delle *Serate di Médan* – ma sicura e precisa. Essi l'hanno abbandonata senza prendere un indirizzo più netto; e nei loro libri ora non è né la viva analisi delle sensazioni esterne né, dirò così, la creazione logica di stati interiori. I loro romanzi sono, in una parola, incoerenti. La descrizione naturalista e l'analisi psicologica non vi s'uniscono mai così pienamente e perfettamente da produrre un vero e vivente organismo d'opera d'arte.»

UN CASO ISOLATO: ANTONIO FOGAZZARO Insieme a D'Annunzio, un altro scrittore che in questi anni, in Italia, interpreta i mutamenti dell'epoca, nel tentativo di uscita dal Verismo e di trasformazione della narrativa in una ricerca estetica e spirituale, è il vicentino Antonio Fogazzaro (1842-1911; si veda ancora il Tema *Geografia dell'animo*, Documento 2).

Il suo primo romanzo, *Malombra* (1881), già presta ascolto a un certo spiritualismo, spesso visionario e fantastico. Il rapporto tra la religione e i sensi, acuto e inquieto in *Malombra*, risulta molto più equilibrato in *Piccolo mondo antico* (1895), ispirato a un episodio autobiografico, limpido racconto di acutezza psicologica e di sensibilità aderente al mondo interiore, oltre che lacerante elegia di un lutto familiare. Qui il tema della fede religiosa emerge in tutta la sua profondità nel contrasto dei protagonisti e si sviluppa, con più forza, nelle prove successive: soprattutto in *Piccolo mondo moderno* (1901), nato in un clima già vigile della Chiesa cattolica nei confronti dell'autore, che viene sospettato sempre più aspramente di affinità spirituali con il movimento riformatore modernista di Loisy e Laberthonnière, che intende riportare una lettura filologico-critica del testo biblico indipendentemente dalle tradizioni liturgiche. Nel *Santo* (1905), la tensione religiosa diviene una vera proposta di riforma della Chiesa: il libro è perciò messo all'Indice e l'autore impone a se stesso un silenzio che durerà fino all'anno prima della morte, il 1910, quando uscirà l'ultimo romanzo, *Leila*, anch'esso condannato dall'autorità ecclesiastica.

Scrittore isolato e tuttavia di grande successo, Fogazzaro crede in un romanzo di trasfigurazione e di elevazione spirituale: in *Piccolo mondo antico* l'autore riesce a riportare con grande sapienza la sintassi narrativa verista, costruendo un piccolo cosmo di personaggi di vivida e quotidiana umanità. Più che all'impulso conoscitivo derivato dalla scienza, che peraltro egli cerca in sede teorica di conciliare con la religione – per esempio, nella conferenza *Per un recente raffronto delle teorie di sant'Agostino e di Darwin circa la creazione* (1891) –, Fogazzaro si richiama però, nella disposizione narrativa e in certi episodi quasi esemplari, a una libera e intima tradizione manzoniana.

PROPOSTE DI LETTURA I testi presentati in antologia analizzano alcuni tra gli aspetti fondamentali della riflessione degli scrittori naturalisti, registrando, nell'ultimo brano proposto, l'effetto della loro operazione culturale oltre i confini francesi. Il primo scritto è tratto dalla *Prefazione* alla *Germinie Lacerteux* dei fratelli Goncourt, precoce giustificazione teorica di una narrazione ambientata nei bassifondi e concentrata quasi "clinicamente" su un caso di degradazione umana (Testo 1). I due brani successivi sono tratti dall'opera di Zola: il Testo 2 appartiene alla riflessione elaborata dallo scrittore nel saggio *Il romanzo sperimentale*, mentre il Testo 3, tratto dall'*Assommoir*, esemplifica lo stile di Zola nel definire i personaggi e le loro reazioni all'ambiente in cui vivono. Infine, il brano di Capuana (Testo 4) illustra sia le notevoli virtù di scrittura del critico siciliano, sia la sua attenzione teorica alle istanze di rinnovamento che il Naturalismo francese rappresenta in quegli anni per la letteratura italiana.

Per fare il punto

Modulo 3 - Poetiche del Naturalismo francese e del Verismo italiano

1 L'esigenza di una nuova forma di realismo nasce nella seconda metà dell'Ottocento per influso:

- ☐ della crisi della scienza positivista
- ☐ della nascita della psicoanalisi
- ☐ del metodo sperimentale applicato dal Positivismo anche alle scienze umane

2 Che cosa intendono gli scrittori naturalisti con l'espressione *tranches de vie*? (max 5 righe)

3 Stabilisci se le seguenti affermazioni sono vere (V) o false (F) e correggi le eventuali informazioni errate nello spazio a disposizione.

- a. L'espressione "naturalismo" è stata usata per la prima volta dallo storico della letteratura Hippolyte Taine in un saggio su Balzac. ☒ F
- b. Dietro alle formulazioni del Naturalismo vi è il tentativo di applicare alla letteratura il metodo della logica matematica. ☒ F
- c. Il saggio di Zola sul romanzo sperimentale prende le mosse da un'opera del fisiologo Claude Bernard, intitolata *Introduzione allo studio della medicina sperimentale*. ☒ F

4 Quale opera narrativa è considerata il testo d'avvio del Naturalismo letterario in Francia?

5 Quali limiti intravede il critico Erich Auerbach nel realismo dei fratelli Goncourt? (max 10 righe)

6 Che cosa intende esattamente Zola con la definizione "romanzo sperimentale"? Quali obiezioni muove l'ambiente letterario francese alle teorie di Zola? (max 10 righe)

7 Individua e correggi le affermazioni errate contenute nel seguente passo.

Il ciclo dei Rougon-Macquart di Zola, avviato alla fine degli anni ottanta e concluso dopo quattro anni di lavoro, si compone di trentacinque racconti lunghi. Lo scrittore organizza la composita struttura narrativa intorno a una doppia genealogia, che si ramifica a partire da un antenato comune. All'apice dell'albero genealogico è una donna, Adélaïde Fouque, sposata con Macquart, un contadino «ottuso» ma astuto, e amante di Rougon, un contrabbandiere violento e spregiudicato, abbruttito dall'alcool. Da qui derivano due linee di discendenza, come appare evidente nel titolo del ciclo.

8 Qual è il significato simbolico del titolo *L'Assommoir*, celebre romanzo di Zola? (max 5 righe)

9 Quali sono le tre premesse fondamentali alla base del Verismo italiano? In quali autori del Novecento continuerà la lezione del Verismo? (max 5 righe)

10 Spiega quali sono, a tuo giudizio, le principali differenze tra Naturalismo francese e Verismo italiano (max 15 righe).

MODULO 4

Autore

Giovanni Verga



1

Dalla Sicilia e ritorno

UN'EDUCAZIONE LAICA E PATRIOTTICA La biografia di Giovanni Verga (1840-1922) sembra svolgersi tutta in tre luoghi simbolo, Catania, Firenze e Milano, con un itinerario che trascorre dalla Sicilia al continente, per poi riapprodare nell'isola, e che, negli anni immediatamente successivi all'unificazione italiana (1861), offre allo scrittore un punto d'osservazione quanto mai istruttivo.

A Catania Verga nasce nel settembre del 1840, da Giovanni Battista Verga Catalano, discendente dal ramo cadetto di una famiglia aristocratica, e da Caterina Di Mauro, donna della buona borghesia cittadina. Per quasi dieci anni studia nella scuola privata del poeta Antonino Abate, patriota della resistenza anti-borbonica, dal quale il giovane allievo assimila non solo un'educazione laica, improntata a valori patriottici e unitari, ma anche la passione per la storia e per la letteratura contemporanea: tanto che a nulla approdano gli studi giuridici intrapresi nell'università catanese, mentre il denaro destinato alla laurea serve a pubblicare nel 1861-62 *I carbonari della montagna*, la sua seconda prova romanzesca (appena sedicenne Verga aveva provato a scrivere un romanzo, *Amore e patria*, rimasto inedito). Si tratta, in entrambi i casi, di romanzi storici, nutriti dalle letture di quegli anni (Manzoni, Guerrazzi, lo stesso Abate), e alimentati, nel caso dei *Carbonari*, dal fervore anti-borbonico e unitario di un giovane scrittore arruolato, per circa quattro anni, nella Guardia Nazionale catanese, un corpo militare creato a difesa dell'unità contro le reazioni dei Borbone. La trilogia dei romanzi catanesi è completata da *Sulle lagune*, pubblicato a puntate sulla rivista fiorentina "La Nuova Europa" nel 1863: i motivi storici e patriottici vengono qui mescolati con gli ingredienti della narrativa popolare, tra cui il dramma di un amore reso impossibile da ragioni politiche. Ispirato a un fatto di cronaca e ambientato nella contemporaneità, *Sulle lagune* segna un primo mutamento significativo nell'itinerario narrativo verghiano, già irreversibilmente distante dalle passioni, talora ormai convenzionali, del Romanticismo patriottico.

Autore

A FIRENZE Nel 1865 Verga approda a Firenze, dove trascorre il primo di una serie di soggiorni che, fino al 1869, lo allontaneranno spesso da Catania. Le lettere di questi anni testimoniano lo stato d'animo con cui lo scrittore arriva nella città che considera il fulcro della vita politica e culturale italiana: uno stato d'animo in cui, all'ingenuità e allo stupore del provinciale, si unisce un forte desiderio di affermazione mondana e letteraria mediante la frequentazione assidua degli ambienti culturali alla moda.

Giunto in città con una lettera di presentazione allo scrittore e poeta veneto Francesco Dall'Ongaro, voce autorevole nella società letteraria fiorentina, Verga entra ben presto in contatto con i letterati che vi risiedono o vi capitano di passaggio (Prati, Aleardi, Maffei, Fusinato), immergendosi in un clima tanto appassionato alle vicende sentimentali di un Romanticismo ormai di maniera e avido delle cronache giornalistiche mondane, quanto distante dalle grandi questioni storiche e ideali. In cerca di un successo che si traduca anche in una remunerazione economica e consapevole, dopo i primi tentativi falliti, di non poterlo al momento conseguire con la produzione teatrale, come sarebbe nelle sue previsioni, Verga si rivolge tutto all'attività romanzesca.

Dopo la pubblicazione di *Una peccatrice* (1866), un romanzo che aveva iniziato a Catania e che, intriso di toni melodrammatici, sconfesserà più tardi come un «peccato letterario», il successo arriva finalmente con *Storia di una capinera*, pubblicato a puntate nel 1870 sulla rivista di moda «La Ricamatrice» e, l'anno successivo, in volume, con un'introduzione di Dall'Ongaro in forma di lettera alla scrittrice friulana Caterina Percoto. Il fatto che il romanzo, raccontando le vicende di una fanciulla costretta al convento dalla matrigna, riporti a fatti di attualità e di cronaca il trito tema letterario della monacazione forzata

(pratica vietata da una legge del 1867, nonostante le resistenze degli ordini religiosi, soprattutto meridionali) e l'appello a una scrittrice come Caterina Percoto, attenta alle condizioni di vita di particolari realtà regionali, sospingono Verga sotto la bandiera degli scrittori animati da istanze di rinnovamento etico e sociale. L'autore, tuttavia, per il momento non intende percorrere questa strada, dimostrando come il libro, che afferma definitivamente il suo *status* di romanziere, nasca in realtà più da un sapiente e accorto dosaggio di ingredienti cari alla borghesia cittadina post-risorgimentale e da un'attenzione alle richieste del mercato assecondate con la lusinga tempestiva dei gusti del pubblico.

IL LUNGO SOGGIORNO A MILANO Trascorsi tre anni a Catania, nel 1872 lo scrittore se ne allontana nuovamente per un ventennale soggiorno milanese, interrotto abitualmente dalle vacanze estive nella terra natale. Si cimenta in questi anni il sodalizio con Luigi Capuana (1839-1915; vedi Modulo 3), conosciuto a Firenze nel 1865 e approdato poi anch'egli nel capoluogo lombardo, tanto che Milano «sembra una scelta concordata tra amici dopo aver valutato, una volta cessata l'effervescenza culturale di Firenze col trasferimento della capitale a Roma, il vantaggio che offriva la concentrazione nel capoluogo lombardo delle imprese editoriali maggiori» (N. Borsellino).

Affascinato da quella «grand'aria» che è «la vita di una grande città, le continue emozioni, il movimento, le lotte con sé e con gli altri», e al tempo stesso sensibile alle prime contraddizioni affioranti in una società avviata sulla strada dell'industrializzazione, un Verga meno sprovveduto dell'impacciato provinciale arrivato anni prima a Firenze conosce Milano nel momento in cui, da un lato, la borghesia post-unitaria elabora il mito della «ca-

La vita Giovanni Verga

- 1840 ■ Nasce a Catania il 2 settembre.
- 1851 ■ Entra nella scuola del poeta e patriota catanese Antonino Abate per compiersi gli studi medi.
- 1857 ■ Termina la stesura del suo primo romanzo, *Amore e patria*, che rimarrà inedito: qualche brano sarà pubblicato nel volume di Federico De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani* (1964).
- 1858 ■ Si iscrive alla facoltà di giurisprudenza dell'Università di Catania, che abbandonerà nel 1861 senza aver terminato gli studi.
- 1860 ■ Con l'arrivo di Garibaldi a Catania, si arruola nella Guardia Nazionale. Nello stesso periodo fonda, in collaborazione con Nicolò Niceforo e Antonino Abate, il settimanale politico «Roma degli Italiani», sostenitore di un programma unitario.
- 1861 ■ Pubblica a Catania, a proprie spese, il romanzo *I carbonari della montagna*.
- 1863 ■ Pubblica a puntate, sulla rivista filogaribaldina «La Nuova Europa», il romanzo *Sulle lagune*.
- 1865 ■ Si reca per la prima volta a Firenze. Tenta la strada del teatro, partecipando a un concorso drammatico governativo con la commedia *I nuovi tartuffi*, rimasta inedita.
- 1866 ■ Esce a Torino, presso l'editore Negro, il romanzo *Una peccatrice*.
- 1867 ■ Un'epidemia di colera lo costringe a trasferirsi con i familiari da Catania al podere di Sant'Agata li Battiatì.
- 1869 ■ Nuovo soggiorno a Firenze. Scrive la commedia *Rose caduche*, pubblicata postuma nel 1928.
- 1870 ■ Esce a puntate, sulla rivista di moda «La Rica-

- matrice», il romanzo *Storia di una capinera*, che l'anno successivo verrà pubblicato in volume dall'editore Lampugnani di Milano.
- 1872 ■ Si trasferisce a Milano, dove risiederà stabilmente per oltre vent'anni, fino al 1893. Dal 1877 lo raggiungerà anche l'amico scrittore Luigi Capuana, che pubblica sul neonato «Corriere della Sera» una famosa recensione dell'*Assommoir* di Émile Zola.
- 1873 ■ Pubblica, presso l'editore milanese Treves, il romanzo *Eva*, la cui stesura era iniziata quattro anni prima, a Firenze.
- 1874 ■ Esce, sulla «Rivista Italiana di Scienze, Lettere e Arti», *Nedda. Bozzetto siciliano*, subito ristampato dall'editore milanese Brigola.
- 1875 ■ Vedono la luce i romanzi *Tigre reale* ed *Eros*, entrambi presso l'editore milanese Brigola.
- 1876 ■ Raccoglie le novelle scritte fino ad allora nel volume *Primavera e altri racconti*, pubblicato da Brigola. Alla terza ristampa, presso l'editore Treves, la raccolta assumerà il titolo di *Novelle* (1877).
- 1878 ■ Esce a puntate, sul quotidiano romano «Il Fanfulla», la novella *Rosso Malpelo*, in cui lo scrittore dimostra di aver messo a punto le tecniche del Verismo. Nello stesso anno annuncia all'amico Salvatore Paola Verdura il progetto di un ciclo di cinque romanzi, dal titolo provvisorio *La Marea*.
- 1879 ■ Esce, sul «Fanfulla della Domenica» del 24 agosto, la novella *Fantasticheria*.
- 1880 ■ Esce, presso l'editore Treves, la raccolta di otto novelle intitolata *Vita dei campi*, che sarà ripub-

- blicata con notevoli varianti dallo stesso editore nel 1897. Avvia una relazione sentimentale con Giselda Fojanesi, una donna sposata che verrà ripudiata dal marito, la cui vicenda ispirerà *L'esclusa* di Pirandello.
- 1881 ■ Esce, presso l'editore Treves, *I Malavoglia*, il primo romanzo del progettato ciclo che, nel frattempo, ha mutato il titolo in *I Vinti*.
- 1882 ■ Pubblica, presso l'editore Treves, il romanzo *Il marito di Elena*. Nel frattempo collabora, con la pubblicazione di novelle, ad alcune riviste: «Il Fanfulla», «Il Fanfulla della Domenica», «La Domenica Letteraria», «Cronaca Bizantina». Compie un viaggio in Francia, dove ha occasione di incontrare Zola.
- 1883 ■ Escono due raccolte di novelle, *Novelle rusticane* e *Per le vie*, la prima presso l'editore torinese Francesco Casanova, la seconda presso il milanese Treves.
- 1884 ■ Esce, presso l'editore romano Sommaruga, la raccolta di novelle *Drammi intimi*. Il 14 gennaio viene rappresentato con successo, al Teatro Carignano di Torino, il dramma *Cavalleria rusticana*, interpretato da Eleonora Duse.
- 1887 ■ Lo scrittore svizzero di lingua francese Édouard Rod traduce in Francia *I Malavoglia*. Esce, presso l'editore fiorentino Barbera, la raccolta di novelle *Vagabondaggio*.
- 1888 ■ Esce a puntate, sulla rivista fiorentina «La Nuova Antologia», il secondo romanzo del «ciclo dei vinti»: *Mastro-don Gesualdo*, poi ripubblicato in volume, in un'edizione completamente rifatta, dall'editore Treves l'anno successivo.
- 1891 ■ Si reca in Germania per la prima di *Cavalleria ru-*

- sticana*, l'opera ispirata all'omonimo dramma musicata da Mascagni. Pubblica, presso Treves, la raccolta di novelle, già comparsa in rivista, *I ricordi del capitano d'Arce*. Incontra la contessa Dina Castellazzi di Sordevolo, che sarà al suo fianco fino agli ultimi anni.
- 1893 ■ Ritorna definitivamente a Catania, abbandonata d'ora in poi solo per brevi soggiorni. Continua svolgibilmente a lavorare al terzo romanzo del «ciclo dei Vinti», *La duchessa di Leyra*, che lascia incompiuto e di cui sarà edito postumo un solo capitolo.
- 1894 ■ Pubblica, presso l'editore Treves, la raccolta di novelle, già comparsa in riviste e quotidiani, *Don Candeloro e C.i.*
- 1896 ■ Pubblica, presso l'editore Treves, i drammi *La lupa*, *In portineria* e *Cavalleria rusticana*.
- 1902 ■ Pubblica, sempre presso Treves, i bozzetti teatrali *La caccia al lupo* e *La caccia alla volpe*, rappresentati l'anno precedente al Teatro Manzoni di Milano.
- 1905 ■ Al Teatro Manzoni di Milano viene rappresentato il dramma *Dal tuo al mio*. Rielaborato in forma di romanzo, verrà pubblicato l'anno successivo da Treves.
- 1919 ■ Scrive l'ultima novella, *Una capanna e il tuo cuore*, che sarà pubblicata postuma sull'«Illustrazione Italiana» nel 1922.
- 1920 ■ Viene nominato senatore del Regno. I suoi ottant'anni vengono celebrati ufficialmente sia a Catania sia a Roma.
- 1922 ■ Stroncato da una trombosi cerebrale, muore nella sua casa di Catania il 27 gennaio.

pitale morale", dall'altro, un'intensa vita culturale favorisce, qui più che altrove, un contatto fecondo fra i vari settori della produzione artistica. È probabilmente vero che fuori da Milano Verga non si sarebbe posto l'opzione verista e non avrebbe scelto di analizzare da quella prospettiva le plebi meridionali: la caotica città imprenditoriale non solo offre allo scrittore contatti e aperture culturali, ma svolge anche una funzione catalizzatrice nei confronti del recupero a distanza della pacifica "vita dei campi".

LO SCETTICISMO VERSO LA VITA CITTADINA Senza dubbio eloquenti a questo proposito sono gli articoli che lo stesso Verga, come molti altri letterati della cerchia milanese, scriverà in occasione dell'Esposizione Nazionale di Milano, una manifestazione inneggiante alle conquiste dell'industrializzazione e alla fede incrollabile nel progresso scientifico inaugurata il 5 maggio 1881, dunque contemporaneamente all'uscita del capolavoro del verismo verghiano, *I Malavoglia*. Ebbene, negli articoli destinati ai volumi celebrativi di questa importante *kermesse*, *Milano 1881* e *Mediolanum*, pur prestando, come altri scrittori coinvolti nell'impresa, la propria penna a tratteggiare l'immagine della metropoli moderna, operosa e produttiva, con cui il pubblico dell'Esposizione desidera identificarsi, Verga non riesce a sottrarsi al richiamo, per contrasto, della serenità della terra natale, nonché di una vita contadina remota e piena di fascino. In realtà, in Verga, come pure in Capuana, la lettura della città non si libera mai di un margine di scetticismo, coscienti come sono entrambi della tradizione autentica, estranea alla volgarità cittadina, che si sono lasciati alle spalle.

I PUNTI DI CONTATTO CON LA SCAPIGLIATURA Negli anni immediatamente seguenti al suo approdo milanese, l'ambiente letterario con cui Verga intrattiene rapporti più saldi è quello della Scapigliatura (vedi Modulo 1). Le ipotesi critiche oggi più accreditate tendono tuttavia a ridimensionare l'influenza di scrittori come Emilio Praga, Arrigo Boito, Felice Cameroni nei romanzi verghiani pubblicati fra il 1873 e il 1875 (*Eva*, 1873; *Tigre reale* ed *Eros*, 1875), accomunati dalla figura di un protagonista artista che, lontano dal proprio paese e dalla propria famiglia, subisce le seduzioni del raffinato mondo cittadino. Come ha spiegato il critico Riccardo Scrivano, infatti, molti degli ingredienti che danno vita a questi romanzi – amori infelici, duelli, passioni sfrenate, malattie, morti premature e violente – sono già comuni al racconto tardoromantico, se non addirittura a certo romanzo romantico. Forse più direttamente apparentata con la Scapigliatura è la *Prefazione a Eva*, dove l'immagine dell'arte contemporanea identificata con il «*cancan* litografato sugli scatolini dei fiammiferi» e la famosa osservazione sulla condizione presente («Viviamo in un'atmosfera di Banche e di Imprese industriali, e la febbre dei piaceri è l'esuberanza di tal vita») testimoniano una condivisione del fervore polemico della Scapigliatura nei confronti di una società che ha mercificato anche l'espressione artistica. Certo è che le discussioni nate nell'ambito del movimento milanese e, in particolare, il ruolo svolto da Cameroni, giornalista attento conoscitore della letteratura francese, sono per Verga il tramite privilegiato per la scoperta delle opere naturaliste che si andavano scrivendo in Francia.

NEDDA, PRIMO «BOZZETTO SICILIANO» Si tende generalmente a far coincidere la prima valida anticipazione della futura poetica verista dello scrittore con la pubblicazione, nel 1874, del «bozzetto siciliano» *Nedda*, la novella in cui, per la prima volta, un'ambientazione siciliana fa da cornice alla storia di una povera raccoglitrice di olive. In realtà, né dal punto di vista tematico né da quello stilistico la novella presenta novità di rilievo, così come la scelta di presentare la realtà siciliana attraverso la mediazione di una «fantasticheria» davanti al focolare tradisce probabilmente, da parte dello scrittore, una convinzione non ancora matura di intraprendere la strada della rappresentazione del "vero". Tuttavia, già nel settembre del 1875, in una lettera al suo editore Treves, Verga dà notizia di un «bozzetto marinaresco», *Padron 'Ntoni*, al quale sta lavorando. Passato ben presto dal bozzetto al romanzo e poi al ciclo di romanzi, nel 1878 scriverà all'amico Salvatore Paola Verdura di avere in mente un lavoro «bello e grande, una specie di fantasmagoria della lotta per la vita, che si estende dal cenciainuio al ministro e all'artista, e assume tutte le forme, dalla ambizione all'avidità del guadagno, e si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano». Una serie di circostanze aveva definitivamente

dato a Verga la spinta a tentare, nei modi di un «realismo» inteso come «la schietta ed evidente manifestazione dell'osservazione coscienziosa», il ritratto della condizione umana, a partire dalle plebi siciliane: le suggestioni delle pagine dei fratelli Goncourt e di Zola, di cui in quegli anni andavano discorrendo, fra gli altri, Cameroni e Capuana; le discussioni seguite alla pubblicazione, nel 1877, dell'*Assommoir* di Zola, un'opera capitale del Naturalismo francese, anch'essa parte del più ampio ciclo dei *Rougon-Macquart* (per i fratelli Goncourt e Zola si veda ancora il Modulo 3, in particolare i Testi 1-3); non ultime, le indagini dei giornalisti Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino che, fra il 1876 e il 1877, offrivano un'ampia documentazione sulle condizioni di vita dei contadini di Sicilia.

CONTINUITÀ O ROTTURA? Non è questa la sede per addentrarsi nell'ampio dibattito critico che per anni ha opposto coloro che individuano una netta cesura fra i romanzi fiorentino-milanesi e quelli della successiva stagione verista a coloro che, al contrario, tendono a sottolineare la continuità, quando non la compresenza, nell'intero arco della produzione verghiana di diverse direttrici narrative, fino alle tesi un poco oltranziste di un critico della statura di Giacomo Debenedetti che, accreditando l'immagine di un Verga «scrittore senza conversione», collega anche l'adesione al «credo» naturalista, almeno nella sua fase iniziale, all'abilità, dimostrata precocemente dall'autore, di «fiutare» le formule di moda per garantirsi un'accoglienza favorevole presso il pubblico. Quali che siano stati i percorsi che lo hanno condotto a mettere a punto una straordinaria tecnica di rappresentazione del "vero", certo è che con *I Malavoglia* (1881), per intanto rifiutati dal grande pubblico, Verga offre davvero – come un entusiasta Capuana non manca tempestivamente di sottolineare – un'opera di originalità assoluta, sia per il soggetto, sia per la perfezione a cui mostra di saper condurre la tecnica della narrazione impersonale (vedi *Forme e codici*, *Il discorso indiretto libero*, p. 146). Come si chiarirà meglio nell'analisi dei singoli romanzi, sarà probabilmente proprio la crisi dello strumento espressivo, così riuscito nel ritratto di un umile ambiente di pescatori ma inadeguato a rendere con uguale vigore i personaggi del mondo aristocratico, a decretare il fallimento di un progettato ciclo di romanzi di tema sociale, *La Marea*, interrotto soltanto all'inizio del terzo dei cinque previsti.

TEATRO E NOVELLE Chiusa così la partita con la grande impresa romanzesca, gli ultimi anni di attività letteraria dello scrittore segnano un ritorno più convinto all'esperienza teatrale e una produzione novellistica ormai distante dai paradigmi del Verismo. A proposito del teatro, pur considerato una forma d'arte «inferiore e primitiva» rispetto al romanzo, va ricordata la suggestione che il teatro lirico non cessa mai di esercitare su Verga. Curando la riduzione teatrale di alcune novelle, l'autore passa infatti attraverso la fase del libretto d'opera o vi approda definitivamente: è il caso, quest'ultimo, di *Cavalleria rusticana* (1884), per i cui diritti di trasposizione musicale, peraltro, Verga intenta, nel 1891, una causa giudiziaria vittoriosa contro il musicista Pietro Mascagni e l'editore Sonzogno, che gli frutta un risarcimento tale da garantirgli un agio economico duraturo.

IL RITIRO DEGLI ULTIMI ANNI Il 1893 è l'anno del ritorno definitivo a Catania e il 1906 quello della pubblicazione dell'ultimo libro, rielaborazione in forma di romanzo dell'opera teatrale *Dal tuo al mio* (risalente al 1903). Il periodo che, da questo momento, lo separa dalla morte, avvenuta nel 1922, è segnato da un lungo silenzio, da un accennato e meno prudente conservatorismo politico, pronto a plaudire la repressione dei moti sociali milanesi (1898) attuata dal generale Bava Beccaris, da un tenace «nascondersi nell'anonimato di una vita di gentiluomo provinciale con la stessa ostinazione che prima aveva messo nel tentativo di occultarsi nell'opera: quasi voltandosi, come i suoi eroi, con la faccia contro il muro, in attesa della fine» (N. Borsellino). Con stanchezza e distacco Verga assiste da lontano al consolidarsi della sua fama, tanto che la nomina a senatore, conferitagli nel 1920, passa come un fatto secondario nel suo animo incupito e le celebrazioni per il suo ottantesimo compleanno, consacrate dal discorso ufficiale di Luigi Pirandello e dall'intervento del ministro dell'Istruzione Benedetto Croce, vedono assente proprio l'interessato. Stroncato da una trombosa cerebrale dopo tre giorni di agonia, lo scrittore muore nella città natale il 27 gennaio 1922.

2

L'inizio della stagione verista

UNA TAPPA CRUCIALE: LE NOVELLE DI VITA DEI CAMPI Fatta salva la complessità dell'evoluzione narrativa dello scrittore e con la cautela sempre indispensabile quando si parla di "svolte" o di "conversioni", se si vuole trovare una data simbolica che inauguri la stagione verista di Verga, questa andrà ravvisata nel 1878, anno di composizione di *Rosso Malpelo* e di *Fantasticherie*, due novelle confluite nella raccolta *Vita dei campi* (1880; vedi L'opera, p. 147).

Nella misura breve della novella, Verga sperimenta e approfondisce quanto della lezione del Naturalismo ritiene più congruente con il carattere letterario dell'opera d'arte, vale a dire la fisionomia del narratore, le tecniche e la struttura della narrazione, la dimensione linguistica. La lettera prefatoria all'*Amante di Gramigna* (1880; vedi *Testo 3*), indirizzata all'amico Salvatore Farina (1846-1918), un letterato vicino agli ambienti scapigliati, costituisce un documento fondamentale per verificare la chiarezza con cui lo scrittore aveva elaborato i postulati teorici della propria poetica verista. Con un calco della corrispondente espressione francese (*faits divers*), egli parla di «fatti diversi», cioè fatti di cronaca realmente accaduti, che d'ora in avanti dovranno rappresentare il contenuto privilegiato dell'opera letteraria, in opposizione ai fatti inventati, sia pure verosimili.

Nessuna concessione, nel racconto di tali vicende, dovrà essere fatta alla «catastrofe», all'intervento risolutivo del narratore onnisciente che orchestra le varie componenti della narrazione secondo un disegno preordinato: il racconto dovrà di per se stesso rendere evidente la concatenazione causale dei fatti, secondo uno «sviluppo logico» che si giustifichi in modo autonomo, ignorando la «mano... invisibile» dell'artista. In questo modo l'opera letteraria, necessaria e solidale in ogni sua parte, sembrerà «essersi fatta da sé». La «mano dell'artista» dovrà sparire anche nella resa linguistica, affidata alle «medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare» che, nell'*Amante di Gramigna*, come poi nella quasi totalità dei testi inseriti nel volume, costituisce l'ambientazione del racconto.

UNA CONTRADDIZIONE Ambientate in realtà umili e rurali, le novelle della raccolta testimoniano lo sguardo ambivalente che Verga rivolge alle classi basse della gerarchia sociale, diviso come appare fra la convinzione, maturata all'ombra del Naturalismo francese, che a ogni livello della società domini la spietata legge del più forte e agisca la spinta dell'interesse individuale e dell'appagamento dei bisogni materiali, da un lato, e, dall'altro, l'irriducibile volontà di continuare a credere che nel mondo rurale possa resistere una realtà incontaminata, ultima depositaria di arcaici valori etici e ideali.

Tale contraddizione, felicemente risolta nella dialettica fra la storia e il mito che, come si vedrà meglio più avanti, diviene uno dei pilastri centrali nella costruzione dei *Malavoglia* (vedi p. 164 ss.), appare esplicitamente manifesta allorché si accostino due fra le novelle più significative nonché più famose di *Vita dei campi*: *Fantasticherie* e *Rosso Malpelo*.

FANTASTICHERIA Rievocando un soggiorno trascorso insieme nel borgo siciliano di Acì Trezza, il narratore di *Fantasticherie* (vedi *Testo 1*), originario del luogo ma ora trapiantato nella raffinata civiltà cittadina della sua aristocratica interlocutrice settentrionale, cerca di guidare la donna nella comprensione di una realtà ormai per entrambi lontana. È una realtà popolata da umili pescatori – che per altro sono già *in nuce* i protagonisti dei *Malavoglia* – per comprendere i quali, avverte con benevolenza il narratore, «bisogna farci piccini anche noi». Il piccolo mondo siciliano, nella sua totale alterità rispetto alla condizione borghese e cittadina, si colora qui della nostalgia romantica ispirata dall'idealizzazione di un paradiso di sentimenti semplici e di genuinità popolare, nella cui pace si placerebbero le «irrequietudini del pensiero vagabondo», cioè i tormenti dell'intellettuale di fronte alle contraddizioni di una società progredita.

ROSSO MALPELO Tutt'altra appare la prospettiva del racconto in *Rosso Malpelo* (vedi *Testo 2*), una novella in cui non solo è cancellato ogni residuo di idealizzazione romantica, ma che rivela anche una nuova padronanza delle tecniche della narrazione impersonale. In una cava di sabbia siciliana, dove l'umile e dura vita delle persone che vi lavorano è regolata dallo sfruttamento, dalla crudeltà dei rapporti umani, dal dominio della legge della sopraffazione – abitudini sentite dalla coscienza collettiva come una sorta di fatalità naturale –, si svolge la vicenda di Rosso, giovane protagonista vittima della violenza e dell'oppressione di questo ambiente, ma, a differenza dei compagni, più consapevole dei crudeli meccanismi economici che sono alla base dello sfruttamento. Rosso Malpelo appare diverso dagli altri operai della cava non solo perché, come dimostra il suo comportamento dopo la morte del padre, ucciso da una frana nel medesimo luogo di lavoro, è in grado di provare sentimenti di pietà filiale, ma anche perché proprio la sua rabbia di orfano gli consente di essere una sorta di coscienza critica capace di cogliere, pur con gli approssimativi strumenti intellettuali di cui dispone, le responsabilità storiche e sociali della violenza che domina la collettività in cui vive. Eppure, la sua consapevolezza non approda ad alcuna azione di riscatto, ma si traduce nell'assimilazione cosciente e spregiudicata della legge del più forte.

REGRESSIONE E DISCORSO INDIRETTO LIBERO Nella costruzione del racconto, la diversità di Malpelo è messa in risalto da due tecniche narrative che, consuete nella narrazione impersonale dei *Malavoglia*, compaiono qui per la prima volta: l'*artificio della regressione* e quello dello *straniamento*. A esemplificare il primo è già sufficiente il memorabile *incipit* della novella: «Malpelo si chiamava così perché aveva i capelli rossi; ed aveva i capelli rossi perché era un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone». È chiaro che il narratore scrive adottando le categorie culturali della comunità che sta descrivendo, la quale applica rapporti di «causalità» tipici della superstizione popolare: la caratteristica fisica dei capelli rossi comporta necessariamente quella morale della cattiveria. Il narratore, dunque, abbandonando il ruolo tradizionale (che prevede una consapevolezza sempre diversa rispetto a quella dei personaggi), *regredisce* al livello sociale e mentale della comunità popolare che ritrae, adottando il punto di vista cinico e spietato di una classe umile e incolta che, contrariamente a quanto accadeva in *Fantasticherie*, non è immune dalla violenza delle leggi che regolano il mondo civilizzato. Intimamente congiunta all'artificio della regressione è la prassi linguistica del *discorso indiretto libero* che, utilizzata ancora limitatamente nella novella, troverà un impiego più sistematico nei *Malavoglia*. Posto che il discorso diretto è un enunciato chiuso fra virgolette (un monologo o un dialogo) e che il discorso indiretto è la trasformazione dell'enunciato del personaggio in un discorso riportato (che può essere quindi filtrato dalle categorie culturali e linguistiche del narratore), il discorso indiretto libero rappresenta una sorta di sintesi fra le due diverse modalità, un modo che il narratore ha a disposizione per dare indirettamente la parola ai suoi personaggi. Come la narrazione adotta il punto di vista del mondo rappresentato, così il livello linguistico della narrazione stessa tende spesso a essere inscindibile dal parlato, in quanto il narratore abbassa il proprio codice linguistico a quello dei parlanti, esibendo una forma lessicale e sintattica in cui discorso narrativo ed enunciato diretto si contaminano a vicenda (si veda ancora *Forme e codici* alla pagina successiva).

LO STRANIAMENTO All'ottica malevola che orienta la prospettiva della narrazione, il comportamento di Malpelo rimane costantemente incomprensibile, tanto che anche il rispetto devoto con cui conserva gli oggetti appartenuti al padre – quanto di più naturale vi può essere nell'agire di un figlio – viene puntualmente contrassegnato come «strano». Con un'accorta strategia compositiva, infatti, l'autore fa in modo che il filtro del narratore popolare eserciti un'ottica *straniante* nei confronti dei comportamenti del protagonista, la cui diversità rispetto alla comunità viene messa in risalto sia dal piano dei fatti, sia da quei luoghi in cui affiora direttamente in primo piano il punto di vista del ragazzo. Il contrasto irriducibile fra la prospettiva della voce narrante e un sistema di ragioni e di sentimenti che tale voce non può arrivare a comprendere dà dunque luogo a quel fenomeno dello *straniamento* che, nella definizione formulata alla fine degli anni venti dal critico formalista russo Viktor Sklovskij, consiste nell'applicare a un oggetto un tipo di percezione tale da cancellarne la familiarità, così da renderlo sconosciuto e «strano», come se si guardasse per la prima volta.

Forme e codici

Il discorso indiretto libero

ORIGINI E SIGNIFICATO

Lungo il corso dell'Ottocento, epoca di consolidamento della forma del romanzo e, allo stesso tempo, delle strutture borghesi in Europa, rispetto alle tradizionali possibilità grammaticali del discorso diretto e del discorso indiretto, nella scrittura si affaccia – con significativa frequenza rispetto al passato – la soluzione del discorso indiretto libero (originariamente chiamato dal critico austriaco Leo Spitzer *erlebte Rede*, ovvero “discorso vissuto”).

La nozione di *libertà*, in primo luogo grammaticale, caratterizza questo dispositivo: infatti, lo scrittore che vi fa ricorso tende a *liberare* l'espressione dei propri personaggi da un intervento fondato su “ponti” grammaticali come i verbi reggenti (in particolare vengono eliminati i *verba dicendi*, spesso al passato remoto – *disse, aggiunse, notò* e così via –, ma anche forme come *pensò, sognò...*, seguiti dalla congiunzione subordinante *che*) e a farvi accedere il lettore senza mediazione alcuna. Sono gli esponenti delle poetiche realiste ad appropriarsi dello stile indiretto libero, tratti dalla sua capacità di registrare il vissuto senza filtri, per offrirlo all'osservazione diretta del lettore: per Franco Moretti (*Il secolo serio*, 2001) la tecnica «non compare a caso, ma in punti specifici del testo, ossia nei pressi delle grandi svolte del racconto: momenti di dubbio, timore, eccitazione, e soprattutto [...] rimpianto».

L'evoluzione del discorso indiretto libero nell'Ottocento vede una progressiva rinuncia all'intervento didascalico del narratore, già osservabile in alcuni passi di Jane Austen, per giungere alla piena autonomia nel romanzo *Madame Bovary* (1857) di Gustave Flaubert. Qui le frasi della protagonista, che riassemblano quelle dei romanzi rosa di cui si è nutrita, sembrano sfuggire al controllo (al giudizio, al commento) del narratore interposto tra lei e l'autore.

PROPOSTE DI LETTURA I tre testi di questa sezione antologica sono stati scelti per il loro valore introduttivo a temi e forme tecniche che il Verga narratore maturo mostrerà di prediligere. Nella raccolta *Vita dei campi* viene progressivamente a delinearsi l'ambiente dei romanzi maggiori (*Fantasticherie*, *Testo 1*) e si precisano alcune scelte tecniche, come l'uso del discorso indiretto libero (*Rosso Malpelo*, *Testo 2*) o la volontà di narrare un documento umano (la *Prefazione all'Amante di Gramigna*, *Testo 3*).

L'ECLISSI DEL NARRATORE

In termini di costruzione narrativa, il passaggio è molto importante: il narratore rinuncia a intromettersi tra il libero esprimersi del personaggio e il lettore, edessandosi momentaneamente davanti ai pensieri delle sue creature (o meglio, fondendosi con essi) e lasciando il campo libero a quello che, nella definizione del linguista Giulio Herzeg (*Lo stile indiretto libero in italiano*, 1963), si attua come *monologo interno* (simile, ma da mantenere distinto dalla nozione di *monologo interiore*). Nella tradizione del romanzo realista europeo, da Flaubert alla mediazione fondamentale di Verga, per giungere al Pasolini di *Ragazzi di vita* (1955), lo studioso rintraccia un'affettività, una volontà di adesione da parte dell'autore al mondo dei propri personaggi, che prende forma proprio attraverso le tante spie grammaticali “emotive” dello stile indiretto libero: singoli elementi di discorso isolati rispetto alla narrazione; l'interrogazione retorica («Se non la amava? Se pensava ancora alla fidanzata morta? Se aveva giurato di restar fedele alla memoria di lei?»; Federico De Roberto, *L'illusione*, 1891); gli infiniti interrogativi («Andare alla Montanina? In quello stato? Dopo quella notte?»; Antonio Fogazzaro, *Leila*, 1911).

Più innovativo lo stile adottato da Verga (sia pure – per l'abbondanza di dialoghi, e dunque di discorsi diretti, al suo interno – contraddistinto da una minore quantità di discorsi indiretti liberi). Citando ancora Herzeg, l'apporto decisivo dello scrittore siciliano alla tecnica «consiste nel fatto che «gli osa adoperare un discorso indiretto libero più vicino al diretto che non all'indiretto»: la sua «accentuata affettività» lo porta infatti a inserire nel testo elementi del linguaggio parlato, facendo dialogare tra sé e sé, per esempio, il suo Mastro-don Gesualdo e riproducendo così, tra i pensieri del personaggio, la realtà viva e pulsante della Sicilia che rappresenta.

RETE DEI COLLEGAMENTI Il collegamento più fecondo, per quanto riguarda le due novelle (*Testi 1 e 2*) presenti in questa sezione antologica, è senza dubbio con gli autori che hanno compiuto analoghe scelte di realismo, sia in Italia sia nel resto dell'Europa. Per gli autori italiani, è possibile prendere spunto, per esempio, dall'opera di Giulio Carcano (in 4. *Il Romanticismo*, Modulo 7, Testo 2) e Caterina Percoto (*ibidem*, p. 217) come pure dagli autori presenti nel Tema *Geografia dell'animo nella narrativa dell'Italia unita* (in questo volume). Per la letteratura europea, il riferimento naturale è allo Zola dell'*Assommoir* (Modulo 3, Testo 3) e di *Nanà* (Tema *Scoprirsi nella malattia*, Documento 1). La *Prefazione all'Amante di Gramigna* (*Testo 3*) rientra in quel fertile dibattito teorico che alla fine dell'Ottocento vede impegnati i migliori narratori e può essere utile posta a confronto con gli interventi critici di Zola e Capuana proposti nel Modulo 3 (*Testi 2 e 4*).

L'opera Vita dei campi

■ Pubblicata a Milano dall'editore Treves nel 1880, la raccolta riunisce otto novelle già apparse precedentemente su rivista. Il titolo del primo racconto, *Fantasticherie*, è quasi un “manifesto” di poetica, o una sorta di introduzione all'ambiente in cui si svolgeranno *I Malavoglia*. *Jeli il pastore* è invece la storia del tragico omicidio del rivale in amore di Jeli (un analogo sfondo passionale si ritrova anche in *Cavalleria rusticana*, la

quarta novella della raccolta). Come terza novella figura *Rosso Malpelo*, il ritratto di un garzone di cava, angariato e umiliato, che sceglie quasi consapevolmente la morte. Seguono quindi *La lupa*, in cui campeggia una figura femminile passionale e ferina, e *L'amante di Raja* (poi intitolata *L'amante di Gramigna*), preceduta da una *Prefazione* assai illuminante sugli intenti dell'autore. Chiudono la raccolta *Guerra di santi* e *Pentolaccia*.

Testo 1

Fantasticherie

Vita dei campi, I

In forma di discorso diretto a una raffinata e altezzosa interlocutrice, *Fantasticherie* racconta di un viaggio del narratore nel paese siciliano di Acì-Trezza, che di lì a poco sarà il teatro della saga familiare più struggente della narrativa verista

italiana. Siamo nel 1879, infatti, e il progetto dei *Malavoglia* si trova già in fase avanzata. La novella è una sorta di preludio al romanzo, ma il paesaggio e la dinamica della storia sono ancora visti da una prospettiva aristocratica.

Una volta, mentre il treno passava vicino ad Acì-Trezza,¹ voi, affacciandovi allo sportello del vagone, esclamaste: «Vorrei starci un mese laggiù!».

Noi vi ritornammo e vi passammo non un mese, ma quarantott'ore; i terrazzani² che spalancavano gli occhi vedendo i vostri grossi bauli avranno creduto che ci sareste rimasta un par³ d'anni. La mattina del terzo giorno, stanca di vedere eternamente del verde e dell'azzurro, e di contare i carri che passavano per via, eravate alla stazione, e gingillandovi impaziente colla catenella della vostra boccettina da odore,⁴ allungavate il collo per scorgere un convoglio che non spuntava mai. In quelle quarantott'ore facemmo tutto ciò che si può fare ad Acì-Trezza: passeggiammo nella polvere della strada e ci arrampicammo sugli scogli; col pretesto d'imparare a remare vi faceste sotto il guanto delle bollicine⁵ che rubavano i baci; passammo sul mare una notte romanticissima, gettando le reti tanto per far qualche cosa che a' barcaiuoli potesse parer meritevole di buscare⁶ dei reumatismi; e l'alba ci sorprese nell'alto del *fariglione*,⁷ un'alba modesta e pallida, che ho ancora dinanzi agli occhi, striata di larghi riflessi violetti, sul mare di un verde

1. **Acì-Trezza**: un villaggio sulla costa orientale della Sicilia, situato 5 chilometri a nord di Catania.

2. **i terrazzani**: sono i “paesani”, o anche “gli abitanti” di «terra murata o castello»

(Tommaseo-Bellini).

3. **un par**: “un paio”.

4. **boccettina da odore**: piccola boccetta contenente profumo o sali profumati (contro gli svenimenti).

5. **bollicine**: “bolle, vesciche”.

6. **buscare**: “prendersi, procurarsi”.

7. **fariglione**: anche “faraglione”, scoglio isolato che sporge dalla superficie del mare.

cupo; raccolta come una carezza su quel gruppetto di casucce⁸ che dormivano quasi raggomitolate sulla riva, e in cima allo scoglio, sul cielo trasparente e profondo, si stampava netta la vostra figurina, colle linee sapienti che ci metteva la vostra sarta, e il profilo fine ed elegante che ci mettevate voi. – Avevate un vestitino grigio che sembrava fatto apposta per intonare⁹ coi colori dell'alba. – Un bel quadretto davvero! e si indovinava che lo sapevate anche voi dal modo col quale vi modellavate nel vostro scialletto, e sorridevate coi grandi occhioni sbarrati e stanchi a quello strano spettacolo, e a quell'altra stranezza di trovarvi anche voi presente. Che cosa avveniva nella vostra testolina mentre contemplavate il sole nascente? Gli domandavate forse in qual altro emisfero vi avrebbe ritrovata fra un mese? Diceste soltanto ingenuamente: «Non capisco come si possa viver qui tutta la vita».

Eppure, vedete, la cosa è più facile che non sembri: basta non possedere centomila lire di entrata,¹⁰ prima di tutto; e in compenso patire un po' di tutti gli stenti fra quegli scogli giganteschi, incastonati nell'azzurro, che vi facevano batter le mani per ammirazione. Così poco basta perché quei poveri diavoli che ci aspettavano sonnecchiando nella barca, trovino fra quelle loro casipole¹¹ sgangherate e pittoresche, che viste da lontano vi sembravano avessero il mal di mare anch'esse, tutto ciò che vi affannate a cercare a Parigi, a Nizza ed a Napoli.

È una cosa singolare; ma forse non è male che sia così – per voi, e per tutti gli altri come voi. Quel mucchio di casipole è abitato da pescatori; «gente di mare», dicono essi, come altri direbbe «gente di toga»,¹² i quali hanno la pelle più dura del pane che mangiano, quando ne mangiano, giacché il mare non è sempre gentile, come allora che baciava i vostri guanti... Nelle sue giornate nere, in cui brontola e sbuffa, bisogna contentarsi di stare a guardarlo dalla riva, colle mani in mano, o sdraiati bocconi, il che è meglio per chi non ha desinato; in quei giorni c'è folla sull'uscio dell'osteria, ma suonano pochi soldoni¹³ sulla latta del banco, e i monelli che pullulano nel paese, come se la miseria fosse un buon ingrasso,¹⁴ strillano e si graffiano quasi abbiano il diavolo in corpo.

Di tanto in tanto il tifo, il colera, la malannata,¹⁵ la burrasca, vengono a dare una buona spazzata in quel brulicame,¹⁶ il quale si crederebbe che non dovesse desiderar di meglio che esser spazzato, e scomparire; eppure ripullula sempre nello stesso luogo; non so dirvi come, né perché.

Vi siete mai trovata dopo una pioggia di autunno, a sbaragliare un esercito di formiche tracciando sbadatamente il nome del vostro ultimo ballerino sulla sabbia del viale? Qualcuna di quelle povere bestioline sarà rimasta attaccata alla ghiera¹⁷ del vostro ombrellino, torcendosi di spasmio; ma tutte le altre, dopo cinque minuti di panico e di viavai, saranno tornate ad aggrapparsi disperatamente al loro monticello bruno. Voi non ci tornereste davvero, e nemmeno io; ma per poter comprendere siffatta caparbieta, che è per certi aspetti eroica, bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori. Volete metterci un occhio anche voi, a cotesta lente, voi che guardate la vita dall'altro lato del cannonchiale?¹⁸ Lo spettacolo vi parrà strano, e perciò forse vi diventerà.

Noi siamo stati amicissimi, ve ne rammentate? e mi avete chiesto di dedicarvi qualche pagina. Perché? *à quoi bon?*¹⁹ come dite voi? Che cosa potrà valere quel che scrivo per chi vi conosce? e per chi non vi conosce che cosa siete voi? Tant'è, mi son rammentato del vostro capriccio un giorno che ho rivisto quella povera donna²⁰ cui solevate far l'elemosina col pretesto di comprar le sue arancie²¹ messe in fila sul panchettino dinanzi all'uscio. Ora il panchettino non c'è più; hanno tagliato il nespole²² del cortile, e la casa ha una finestra nuova. La donna sola non aveva mutato,²³ stava un po' più in là a stender la mano ai carrettieri, accoccolata sul mucchietto di sassi che barricano il vecchio *posto*²⁴ della guardia nazionale;²⁵ ed io girellando, col sigaro in bocca, ho pensato che anche lei, così povera com'è, vi aveva vista passare, bianca e superba.

8. **casucce**: in grafia più corrente, oggi "casucce", cioè "case minuscole".

9. **intonare**: "adattarsi", nei colori.

10. **entrata**: "rendita".

11. **casipole**: "casupole, casette" (per una variante, vedi nota 8).

12. **«gente di toga»**: persone che praticano una professione ragguardevole come quella dell'avvocato (che in tribunale indossa appunto una *toga*).

13. **soldoni**: monete in rame di scarso valore.

14. **come se la miseria avesse il potere di farli ingrasso**: "come se la miseria avesse il potere di farli ingrassare".

15. **malannata**: "l'annata di scarso raccolto, la carestia".

16. **brulicame**: "sciame di insetti"; per metafora, "moltitudine".

17. **ghiera**: "puntale metallico".

18. **dall'altro lato del cannonchiale**: adottando dunque una prospettiva falsata, in base alla quale il mondo osservato ha dimensioni più piccole.

19. **à quoi bon?**: in francese, "a che pro?".

20. **quella povera donna**: nei *Malavoglia* sarà Maruzza detta «la Longa», la nuora di Padron 'Ntoni, a vendere «arancie, noci,

ova sode e ulive nere» davanti alla porta di casa (cap. 10).

21. **arancie**: in grafia più corrente, oggi "arance".

22. **il nespole**: l'albero che, nei *Malavoglia*, domina il cortile di casa della famiglia protagonista.

23. **non aveva mutato**: "non aveva cambiato stato, situazione".

24. **posto**: "posto di guardia".

25. **guardia nazionale**: corpo militare per la difesa dell'ordine pubblico contro il brigantaggio.

Non andate in collera se mi son rammentato di voi in tal modo a questo proposito. Oltre i lieti ricordi che mi avete lasciati, ne ho cento altri, vaghi, confusi, disparati, raccolti qua e là, non so più dove; forse alcuni son ricordi di sogni fatti ad occhi aperti; e nel guazzabuglio che facevano nella mia mente, mentre io passava²⁶ per quella viuzza dove son passate tante cose liete e dolorose, la mantellina di quella donnicciola freddolosa, accoccolata, poneva un non so che di triste e mi faceva pensare a voi, sazia di tutto, perfino dell'adulazione che getta ai vostri piedi il giornale di moda, citandovi spesso in capo alla cronaca elegante – sazia così²⁷ da inventare il capriccio di vedere il vostro nome sulle pagine di un libro.

Quando scriverò il libro, forse non ci penserete più; intanto i ricordi che vi mando, così lontani da voi in ogni senso, da voi inebbriata di feste e di fiori, vi faranno l'effetto di una brezza deliziosa, in mezzo alle veglie ardenti del vostro eterno carnevale.²⁸ Il giorno in cui ritornerete laggiù, se pur ci ritornerete, e siederemo accanto un'altra volta, a spinger sassi col piede, e fantasie col pensiero, parleremo forse di quelle altre ebbrezze che ha la vita altrove. Potete anche immaginare che il mio pensiero si sia²⁹ raccolto in quel cantuccio ignorato del mondo, perché il vostro piede vi si è posato, – o per distogliere i miei occhi dal luccichio che vi segue dappertutto, sia di gemme o di febbri –³⁰ oppure perché vi ho cercata inutilmente per tutti i luoghi che la moda fa lieti. Vedete quindi che siete sempre al primo posto, qui come al teatro.

Vi ricordate anche di quel vecchietto che stava al timone della nostra barca? Voi gli doveste questo tributo di riconoscenza perché egli vi ha impedito dieci volte di bagnarvi le vostre belle calze azzurre. Ora è morto laggiù all'ospedale della città, il povero diavolo,³¹ in una gran corsia tutta bianca, fra dei lenzuoli bianchi, masticando del pane bianco, servito dalle bianche mani delle suore di carità, le quali non avevano altro difetto che di non saper capire i meschini guai³² che il poveretto biascicava nel suo dialetto semibarbaro.

Ma se avesse potuto desiderare qualche cosa egli avrebbe voluto morire in quel cantuccio nero vicino al focolare, dove tanti anni era stata la sua cuccia «sotto le sue tegole», tanto che quando lo portarono via piangeva guaiolando,³³ come fanno i vecchi. Egli era vissuto sempre fra quei quattro sassi, e di faccia a quel mare bello e traditore col quale dov'è lottare ogni giorno per trarre da esso tanto da campare la vita e non lasciargli le ossa; eppure in quei momenti in cui si godeva cheto cheto³⁴ la sua «occhiata di sole» accoccolato sulla pedagna³⁵ della barca, coi ginocchi fra le braccia, non avrebbe voltato la testa per vedervi, ed avreste cercato invano in quegli occhi attoniti il riflesso più superbo della vostra bellezza; come quando tante fronti altere s'inclinano a farvi ala nei saloni splendidi, e vi specchiate negli occhi invidiosi delle vostre migliori amiche.

La vita è ricca, come vedete, nella sua inesauribile varietà; e voi potete godervi senza scrupoli quella parte di ricchezza che è toccata a voi, a modo vostro. Quella ragazza, per esempio, che faceva capolino dietro i vasi di basilico, quando il fruscio della vostra veste metteva in rivoluzione la viuzza, se vedeva un altro viso notissimo alla finestra di faccia, sorrideva come se fosse stata vestita di seta anch'essa. Chi sa quali povere gioie sognava su quel davanzale, dietro quel basilico odoroso, cogli occhi intenti in quell'altra casa coronata di tralci di vite? E il riso dei suoi occhi non sarebbe andato a finire in lagrime amare, là, nella città grande, lontana dai sassi che l'avevano vista nascere e la conoscevano, se il suo nonno non fosse morto all'ospedale, e suo padre non si fosse annegato, e tutta la sua famiglia non fosse stata dispersa da un colpo di vento che vi aveva soffiato sopra – un colpo di vento funesto, che aveva trasportato uno dei suoi fratelli fin nelle carceri di Pantelleria: «nei guai!» come dicono laggiù.³⁶

Miglior sorte toccò a quelli che morirono; a Lissa³⁷ l'uno, il più grande, quello che vi sem-

26. **passava**: "passavo", uso arcaico della prima persona singolare dell'imperfetto con desinenza verbale in -a.

27. **così**: "a tal punto".

28. **intanto... carnevale**: i ricordi di Acì Trezza sembreranno un "vento fresco e leggero" alla donna che vive nell'"eccitazione surriscaldata" di un *eterno carnevale*, cioè di una vita mondana piena di distrazioni.

29. **si sia**: "si sia", con il fenomeno dell'endi, per il quale una parola non accentata ("si", in questo caso) si appoggia e si unisce a quella seguente ("sia"), dando vita a

una forma graficamente diversa.

30. **febbri**: "passioni mondane".

31. **il povero diavolo**: nei *Malavoglia* sarà il vecchio padron 'Ntoni a morire in ospedale (cap. 15; vedi Testo 7, r. 119 ss.).

32. **guai**: "lamenti".

33. **guaiolando**: "gemendo sommessamente".

34. **cheto cheto**: "in silenzio, in santa pace".

35. **pedagna**: è l'asse sulla quale il rematore appoggia i piedi.

36. **E il riso dei suoi occhi... laggiù**: in po-

che battute, la rovina della famiglia dei Malavoglia, osservata dal punto di vista di Lia, la più giovane delle nipoti: la morte del padre Bastianazzo nel naufragio della "Provvidenza", la scomparsa del nonno, l'incarcerazione del fratello maggiore 'Ntoni a Pantelleria (isola a sud della Sicilia), il disonore e la fuga della stessa Lia.

37. **a Lissa**: nei *Malavoglia* Luca, secondogenito di Bastianazzo, muore nella battaglia navale di Lissa, in Dalmazia, il 20 luglio 1866, durante la terza guerra d'indipendenza contro l'Austria (cap. 9).

brava un David di rame,³⁸ ritto colla sua fiocina in pugno, e illuminato bruscamente dalla fiamma dell'ellera.³⁹ Grande e grosso com'era, si faceva di brace anch'esso se gli fissavate in volto i vostri occhi ardit; nondimeno è morto da buon marinaio, sulla verga di trinchetto,⁴⁰ fermo al sartiame,⁴¹ levandoli in alto il berretto, e salutandoli un'ultima volta la bandiera col suo maschio e selvaggio grido d'isolano. L'altro,⁴² quell'uomo che sull'isolotto non osava toccarli il piede per liberarlo dal lacciolo teso ai conigli nel quale v'eravate impigliati da storditi che siete, si perdé in una fosca notte d'inverno, solo, fra i cavalloni scatenati, quando fra la barca e il lido,⁴³ dove stavano ad aspettarli i suoi, andando di qua e di là come pazzi, c'erano sessanta miglia⁴⁴ di tenebre e di tempesta. Voi non avreste potuto immaginare di qual disperato e tetro coraggio fosse capace per lottare contro tal morte quell'uomo che lasciavasi⁴⁵ intimidire dal capolavoro del vostro calzolaio.

Meglio per loro che son morti, e non «mangiano il pane del re»,⁴⁶ come quel poveretto che è rimasto a Pantelleria, e quell'altro pane che mangia la sorella,⁴⁷ e non vanno attorno come la donna delle arancie,⁴⁸ a viver della grazia di Dio; una grazia assai magra ad Acì-Trezza. Quelli almeno non hanno più bisogno di nulla! Lo disse anche il ragazzo dell'ostessa, l'ultima volta che andò all'ospedale per chieder del vecchio e portargli di nascosto di quelle chiocciole⁴⁹ stufate che son così buone a succiare⁵⁰ per chi non ha più denti, e trovò il letto vuoto, colle coperte belle e distese,⁵¹ e sgattaiolando nella corte andò a piantarsi dinanzi a una porta tutta brandelli di cartaccie,⁵² sbirciando dal buco della chiave una gran sala vuota, sonora⁵³ e fredda anche di estate, e l'estremità di una lunga tavola di marmo, su cui era buttato un lenzuolo, greve e rigido. E dicendo che quelli là almeno non avevano più bisogno di nulla, si mise a succiare ad una ad una le chiocciole che non servivano più, per passare il tempo. Voi, stringendovi al petto il manicotto di volpe azzurra, vi rammenterete con piacere che gli avete dato cento lire al povero vecchio.

Ora rimangono quei monellucci che vi scortavano come sciacalli e assediavano le arancie; rimangono a ronzare attorno alla mendica,⁵⁴ a branciarle⁵⁵ le vesti come se ci avesse sotto del pane, a raccattar torsi di cavolo, buccie⁵⁶ d'arancie e mozziconi di sigari, tutte quelle cose che si lasciano cadere per via ma che pure devono avere ancora qualche valore, perché c'è della povera gente che ci campa su; ci campa anzi così bene che quei pezzentelli paffuti e affamati cresceranno in mezzo al fango e alla polvere della strada, e si faranno grandi e grossi come il loro babbo e come il loro nonno, e popoleranno Acì-Trezza di altri pezzentelli, i quali tireranno allegramente la vita⁵⁷ coi denti più a lungo che potranno, come il vecchio nonno, senza desiderare altro; e se vorranno fare qualche cosa diversamente da lui, sarà di chiudere gli occhi là dove li hanno aperti,⁵⁸ in mano del medico del paese che viene tutti i giorni sull'asinello, come Gesù, ad aiutare la buona gente che se ne va.

– Insomma l'ideale dell'ostrica! direte voi. – Proprio l'ideale dell'ostrica, e noi non abbiamo altro motivo di trovarlo ridicolo che quello di non esser nati ostriche anche noi. Per altro il tenace attaccamento di quella povera gente allo scoglio sul quale la fortuna li ha lasciati cadere mentre seminava principi di qua e duchesse di là, questa rassegnazione coraggiosa ad una vita di stenti, questa religione della famiglia, che si riverbera sul mestiere, sulla casa, e sui sassi che la circonda-

38. un David di rame: il riferimento è al David bronzo (1430) di Donatello (1386-1466), conservato al Museo Nazionale del Bargello di Firenze. L'espressione di *rame* allude al colore della pelle abbronzata.

39. ellera: «edera». In una redazione primitiva si leggeva: «illuminato bruscamente dal chiarore vivo del legno resinoso».

40. trinchetto: in un'imbarcazione a vela, è il primo albero dal lato di prora.

41. sartiame: l'insieme dei cavi fissi che sorreggono gli alberi delle navi.

42. L'altro: nei *Malavoglia*, Bastianazzo, morto in una «brutta domenica di settembre» (cap. 3).

43. il lido: «la spiaggia».

44. sessanta miglia: circa 111 chilometri (un miglio marino corrisponde a 1852 metri).

45. lasciavasi: «si lasciava», con enclisi (vedi nota 29).

46. «mangiano il pane del re»: vale «sono carcerati»; in altri casi, tuttavia, Verga usa questa espressione per riferirsi alle guardie di pubblica sicurezza (come per esempio nei *Malavoglia*; vedi Testo 6, nota 32).

47. come quel poveretto... la sorella: nei *Malavoglia*, «Ntoni viene incarcerato a Pantelleria per contrabbando, ma verso la fine del romanzo, «Una sera, tardi», torna a casa, per poi subito ripartire (cap. 15; vedi Testo 7, r. 142 ss.); della sorella Lia si viene a sapere che è rimasta coinvolta in un giro di prostituzione (vedi qui anche la nota 36).

48. la donna delle arancie: si vedano le note 20 e 21.

49. chiocciole: lumache di terra, con il caratteristico guscio a forma di spirale.

50. a succiare: «da succhiare».

51. belle e distese: costruito rafforzativo toscano, come i più frequenti «bell'e pronto», «bell'e fatto».

52. tutta brandelli di cartaccie: «piena di resti di vecchi manifesti» commemorativi dei defunti, non leggibili da parte del giovane pescatore analfabeta; *cartaccie*, nell'italiano di oggi, diventa ovviamente «cartacce» (vedi nota 8).

53. sonora: in realtà silenziosa, perché si tratta della camera mortuaria, ma proprio per questo attraversata dagli echi del più piccolo rumore.

54. mendica: «mendicante».

55. a branciarle: «a toccarle insistente-mente».

56. buccie: nell'italiano moderno, «bucce» (vedi note 8 e 52).

57. tireranno allegramente la vita: «sopravvivranno, in qualche modo» (con uso ironico – per antifrasi – dell'avverbio *allegramente*).

58. chiudere gli occhi... aperti: «morire dove sono nati».

no, mi sembrano – forse per quarto d'ora –⁵⁹ cose serissime e rispettabilissime anch'esse. Parmi⁶⁰ che le irrequietudini del pensiero vagabondo s'addormenterebbero dolcemente nella pace serena di quei sentimenti miti, semplici, che si succedono calmi e inalterati di generazione in generazione. – Parmi che potrei vedervi passare, al gran trotto dei vostri cavalli, col tintinnio allegro dei loro finimenti e salutarvi tranquillamente.

Forse perché ho troppo cercato di scorgere entro al turbine che vi circonda e vi segue, mi è parso ora di leggere una fatale necessità nelle tenaci affezioni⁶¹ dei deboli, nell'istinto che hanno i piccoli di stringersi fra loro per resistere alle tempeste della vita, e ho cercato di decifrare il dramma modesto e ignoto che deve aver sgominati gli attori plebei⁶² che conoscemmo insieme. Un dramma che qualche volta forse vi racconterò e di cui parmi tutto il nodo debba consistere in ciò: – che allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri, volle staccarsi dal gruppo per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio, o per curiosità di conoscere il mondo, il mondo da pesce vorace com'è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi⁶³ con lui. – E sotto questo aspetto vedete che il dramma non manca d'interesse. Per le ostriche l'argomento più interessante deve esser quello che tratta delle insidie del gambero, o del coltello del palombaro che le stacca dallo scoglio.

59. pel quarto d'ora: «momentaneamente».

60. Parmi: «mi pare», per enclisi (vedi note 29 e 45).

61. nelle tenaci affezioni: «negli ostinati sentimenti di attaccamento alla vita».

62. gli attori plebei: ancora un rimando ai futuri protagonisti del romanzo, poveri

pescatori chiamati a recitare in un dramma più grande di loro.

63. i suoi più prossimi: coloro che gli sono immediatamente vicini.



Fantasticheria

DUE MONDI INCONCILIABILI Il racconto ha una scansione tematica interna sottilmente articolata.

L'esordio – con i modi tipici del discorso diretto, senza preamboli narrativi – ricorda all'interlocutrice un breve soggiorno di quarantott'ore ad Acì Trezza, in compagnia dello stesso narratore. La prima parte del testo (rr. 1-23) rammenta una serie di azioni e atteggiamenti della giovane donna nel paese di pescatori, che evidenziano la distanza sociale e culturale tra i due mondi e che culminano nel commento della donna «Non capisco come si possa viver qui tutta la vita» (rr. 22-23). Nella parte centrale del brano (rr. 24-49), il narratore prende spunto dalle parole appena pronunciate per sottolineare non la diversità, che resta inconciliabile, ma l'identità di passioni e sentimenti che gli esseri umani provano ovunque essi vivano, si tratti di *casipole* (r. 28) come per i pescatori o di *Parigi*, *Nizza* o *Napoli* (r. 29) come per la nobildonna. Tuttavia, per comprendere questa verità è necessaria una capacità mimetica che la donna non possiede: *ma per poter comprendere siffatta caparbietà, che è per certi aspetti eroica, bisogna farci piccini anche noi, chiudere tutto l'orizzonte fra due zolle, e guardare col microscopio le piccole cause che fanno battere i piccoli cuori* (rr. 45-48). L'ultima parte del brano (rr. 50-126) è dedicata quindi a ricostruire le vicende dei singoli individui che la donna ha incontrato nel paese: in filigrana leggiamo il destino della famiglia dei *Malavoglia*, così come sarà narrato da Verga nel successivo romanzo (vedi Testi 5-7). Infine, il narratore ricorda un significativo scambio di battute con la sua interlocutrice, la quale si rammarica che un simile racconto corrisponda soltanto all'ideale dell'ostrica (r. 138).

IL RAPPORTO CON IL ROMANZO MAGGIORE

Questa novella è legata ai *Malavoglia* per almeno quattro aspetti: il motivo della ricerca di una migliore condizione di vita per sé e per i propri familiari; il motivo della *fatale necessità* (r. 149) che domina il destino degli umili; l'osservazione della natura umana a partire dagli aspetti del comportamento; l'intenzione di condurre un'analisi scientifica sulla sopravvivenza dei piccoli esseri umani.

L'assetto della narrazione si mostra invece ancora lontano da quello dei *Malavoglia*. Verga descrive qui, infatti, due mondi tra loro inconciliabili: quello della buona società, rappresentato dall'altezzosa nobildonna, e quello rusticano, dove l'unità familiare resta la sola fonte di sopravvivenza. Tra le due realtà si colloca il personaggio che narra la storia. Il narratore non appartiene a nessuno dei due mondi e si mantiene costantemente a distanza sia dalla donna, che viene fatta oggetto di un'ironia pungente (*Un bel quadretto davvero!*, egli esclama, quando rievoca i primi giorni del viaggio ad Acì Trezza, e continua poi sul medesimo registro ironico, rivolgendosi alla propria interlocutrice con un tono che ha qualcosa del rimprovero di un adulto a una bimba viziosa: *Che cosa avveniva nella vostra testolina mentre contemplavate il sole nascente? Gli domandavate forse in qual altro emisfero vi avrebbe ritrovato fra un mese?*, rr. 18 e 20-22), sia dai meccanismi profondi che regolano la vita dei poveri pescatori (*Di tanto in tanto il tifo, il colera, la malannata, la burrasca, vengono a dare una buona spazzata in quel brulicame, il quale si crederebbe che non dovesse desiderar di meglio che esser spazzato, e scomparire; eppure ripullula sempre nello stesso luogo; non so dirvi come, né perché*, rr. 38-40).

Nell'ultima parte del racconto, quando il narratore introduce il motivo della *fatale necessità* propria dell'istinto di resistenza degli umili *alle tempeste della vita* (rr. 149-150), entra decisamente in campo il Verga teorico, già lettore attento dei romanzi di Zola. Lo scrittore enuncia qui il principio che diventerà la spina dorsale dei *Malavoglia*: ogni volta che uno dei *piccoli* esseri umani cerca di staccarsi dal gruppo, per tentare di conoscere il mondo, senza scampo viene ingoiato e annientato dal mondo stesso (rr. 153-156).

4 Completa la tabella indicando a quali personaggi dei *Malavoglia* corrispondono le figure tratteggiate in *Fantasticheria*.

Testo 2

Autore

Autore

un arcolaio;³⁴ ed il grosso pilastro rosso, sventrato a colpi di zappa, contorcevasi³⁵ e si piegava in arco come se avesse il mal di pancia, e dicesse: *ohi! ohi!* anch'esso. Malpelo andava sgomberando il terreno, e metteva al sicuro il piccone, il sacco vuoto ed il fiasco del vino. Il padre che gli voleva bene, poveretto, andava dicendogli: «Tirati indietro!» oppure «Sta' attento! Sta' attento se cascano dall'alto dei sassolini o della rena grossa». Tutt'a un tratto non disse più nulla, e Malpelo, che si era voltato a riporre i ferri nel corbello, udì un rumore sordo e soffocato, come fa la rena allorché si rovescia tutta in una volta; ed il lume si spense.

Quella sera in cui vennero a cercare in tutta fretta l'ingegnere che dirigeva i lavori della cava ei si trovava a teatro, e non avrebbe cambiato la sua poltrona con un trono, per ch'era gran dilettante.³⁶ Rossi³⁷ rappresentava l'*Amlèto*, e c'era un bellissimo teatro.³⁸ Sulla porta si vide accerchiato da tutte le femmine di Monserrato, che strillavano e si picchiavano il petto per annunziare la gran disgrazia ch'era toccata a comare Santa, la sola, poveretta, che non dicesse nulla, e sbatteva i denti quasi fosse in gennaio. L'ingegnere, quando gli ebbero detto che il caso era accaduto da circa quattro ore, domandò cosa venissero a fare da lui dopo quattro ore. Nondimeno ci andò con scale e torcie a vento,³⁹ ma passarono altre due ore, e fecero sei, e lo sciancato disse che a sgomberare il sotterraneo dal materiale caduto ci voleva una settimana.

Altro che quaranta carra di rena! Della rena ne era caduta una montagna, tutta fina e ben bruciata dalla lava, che si sarebbe impastata colle mani e dovea prendere il doppio di calce.⁴⁰ Ce n'era da riempire delle carra per delle settimane. Il bell'affare di mastro Bestia!

L'ingegnere se ne tornò a veder seppellire Ofelia;⁴¹ e gli altri minatori si strinsero nelle spalle, e se ne tornarono a casa ad uno ad uno. Nella ressa e nel gran chiacchierio non badarono a una voce di fanciullo, la quale non aveva più nulla di umano, e strillava: – Scavate! scavate qui! presto! – To'! – disse lo sciancato – è Malpelo! – Da dove è venuto fuori Malpelo? – Se tu non fossi stato Malpelo, non te la saresti scappata, no! – Gli altri si misero a ridere, e chi diceva che Malpelo aveva il diavolo dalla sua, un altro che aveva il cuoio⁴² duro a mo' dei gatti. Malpelo non rispondeva nulla, non piangeva nemmeno, scavava colle unghie colà nella rena, dentro la buca, sicché nessuno s'era accorto di lui; e quando si accostarono col lume gli videro tal viso stravolto, e tali occhiacci invetrati,⁴³ e tale schiuma alla bocca da far paura; le unghie gli si erano strappate e gli pendevano dalle mani tutte in sangue. Poi quando vollero toglierlo di là fu un affar serio; non potendo più graffiare, mordeva come un cane arrabbiato e dovettero afferrarlo pei capelli, per tirarlo via a viva forza.

Però infine tornò alla cava dopo qualche giorno, quando sua madre piagnucolando⁴⁴ ve lo condusse per mano; giacché, alle volte il pane che si mangia non si può andare a cercarlo di qua e di là. Anzi non volle più allontanarsi da quella galleria, e sterrava con accanimento, quasi ogni corbello di rena lo levasse di sul petto a suo padre. Alle volte, mentre zappava, si fermava bruscamente, colla zappa in aria, il viso torvo e gli occhi stralunati, e sembrava che stesse ad ascoltare qualche cosa che il suo diavolo gli susurrava negli orecchi, dall'altra parte della montagna di rena caduta. In quei giorni era più tristo⁴⁵ e cattivo del solito, talmente che non mangiava quasi, e il pane lo buttava al cane, come se non fosse *grazia di Dio*. Il cane gli voleva bene, perché i cani non guardano altro che la mano la quale dà loro il pane. Ma l'asino grigio, povera bestia, sbilenca e macilenta, sopportava tutto lo sfogo della cattiveria di Malpelo; ei lo picchiava senza pietà, col manico della zappa, e borbottava: – Così creperai più presto!

Dopo la morte del babbo pareva che gli fosse entrato il diavolo in corpo, e lavorava al pari di quei bufali feroci che si tengono coll'anello di ferro al naso. Sapendo che era *malpelo*, ei si acciacciava⁴⁶ ad esserlo il peggio che fosse possibile, e se accadeva una disgrazia, o che un operaio smarriva i ferri, o che un asino si rompeva una gamba, o che crollava un pezzo di galleria, si sapeva sempre che era stato lui; e infatti ei si pigliava le busse⁴⁷ senza protestare, proprio come se

34. **arcolaio**: strumento girevole con il quale si dipanano le matasse.

35. **contorcevasi**: "si contorceva", per enclisi (molto frequente in Verga: si vedano in *Fantasticherie*, Testo I, le note 29, 45 e 60).

36. **gran dilettante**: "molto appassionato".

37. **Rossi**: Ernesto Rossi (1827-96), attore celebre per le sue interpretazioni di Shakespeare e autore di un volume di *Saggi shakespeariani* (1855).

38. **un bellissimo teatro**: vale a dire, "un

pubblico molto numeroso".

39. **torcie a vento**: "torce" nell'italiano moderno, fatte con funi spalmate di resina e per questo resistenti al vento.

40. **dovea prendere... calce**: "[una volta amalgamata con l'acqua] avrebbe preso una quantità doppia di calce".

41. **a veder seppellire Ofelia**: vale a dire, a terminare di vedere la rappresentazione di *Amlèto*; la sepoltura di Ofelia avviene all'atto V, scena I del dramma shake-

speariano (1601 ca.).

42. **il cuoio**: "la pelle", intesa come istinto di sopravvivenza.

43. **invetrati**: "vitrei, attoniti".

44. **piagnucolando**: "piagnucolando", cioè "piangendo sommessamente".

45. **tristo**: nel significato di "malvagio".

46. **si acciacciava**: "si rassegnava, si adattava".

47. **le busse**: "le botte, le percosse".

le pigliano gli asini che curvano la schiena, ma seguitano a fare a modo loro. Cogli altri ragazzi poi era addirittura crudele, e sembrava che si volesse vendicare sui deboli di tutto il male che s'immaginava gli avessero fatto, a lui e al suo babbo. Certo ei provava uno strano diletto a rammentare ad uno ad uno tutti i maltrattamenti ed i soprusi che avevano fatto subire a suo padre, e del modo in cui l'avevano lasciato crepare. E quando era solo borbottava: «Anche con me fanno così! e a mio padre gli dicevano Bestia, perché ei non faceva così!». E una volta che passava il padrone, accompagnandolo con un'occhiata torva: «È stato lui, per trentadue anni!». E un'altra volta, dietro allo sciancato: «E anche lui! e si metteva a ridere! Io l'ho udito, quella sera!».

Per un raffinamento di malignità⁴⁸ sembrava aver preso a proteggere un povero ragazzino, venuto a lavorare da poco tempo nella cava, il quale per una caduta da un ponte s'era lussato il femore, e non poteva far più il manovale. Il poveretto, quando portava il suo corbello di rena in spalla, arrancava in modo che sembrava ballasse la tarantella,⁴⁹ e aveva fatto ridere tutti quelli della cava, così che gli avevano messo nome Ranocchio; ma lavorando sotterra,⁵⁰ così ranocchio com'era, il suo pane se lo buscava; e Malpelo gliene dava anche del suo, per prendersi il gusto di tiranneggiarlo, dicevano.

Infatti egli lo tormentava in cento modi. Ora lo batteva senza un motivo e senza misericordia, e se Ranocchio non si difendeva, lo picchiava più forte, con maggiore accanimento, e gli diceva: – To'! Bestia! Bestia sei! Se non ti senti l'animo di difenderti da me che non ti voglio male, vuol dire che ti lascerai pestare il viso da questo e da quello!

O se Ranocchio si asciugava il sangue che gli usciva dalla bocca o dalle narici: – Così, come ti cuocerà il dolore delle busse, imparerai a darne anche tu! – Quando cacciava un asino carico per la ripida salita del sotterraneo, e lo vedeva puntare gli zoccoli, rifinito,⁵¹ curvo sotto il peso, ansante e coll'occhio spento, ei lo batteva senza misericordia, col manico della zappa, e i colpi suonavano secchi sugli stinchi e sulle costole scoperte. Alle volte la bestia si piegava in due per le battiture, ma stremo di forze⁵² non poteva fare un passo, e cadeva sui ginocchi, e ce n'era uno il quale era caduto tante volte, che ci aveva due piaghe alle gambe; e Malpelo allora confidava a Ranocchio: – L'asino va picchiato, perché non può picchiare lui; e s'ei potesse picchiare, ci pesterebbe sotto i piedi e ci strapperebbe la carne a morsi.

Oppure: – Se ti accade di dar delle busse, procura di darle più forte che puoi; così coloro su cui cadranno ti terranno per da più di loro,⁵³ e ne avrai tanti di meno addosso.

Lavorando di piccone o di zappa poi menava le mani con accanimento, a mo' di uno che l'avesse con la rena, e batteva e ribatteva coi denti stretti, e con quegli *ah! ah!* che aveva suo padre. – La rena è traditora,⁵⁴ diceva a Ranocchio sottovoce: – somiglia a tutti gli altri, che se sei più debole ti pestano la faccia, e se sei più forte, o siete in molti, come fa lo sciancato, allora si lascia vincere. Mio padre la batteva sempre, ed egli non batteva altro che la rena, perciò lo chiamavano Bestia, e la rena se lo mangiò a tradimento, perché era più forte di lui.

Ogni volta che a Ranocchio toccava un lavoro troppo pesante, e Ranocchio piagnucolava a guisa di una femminuccia, Malpelo lo picchiava sul dorso e lo sgridava: – Tacì pulcino! – e se Ranocchio non la finiva più, ei gli dava una mano, dicendo con un certo orgoglio: – Lasciami fare; io sono più forte di te. – Oppure gli dava la sua mezza cipolla, e si contentava di mangiarsi il pane asciutto, e si stringeva nelle spalle, aggiungendo: – Io ci sono avvezzo.

Era avvezzo a tutto lui, agli scapaccioni, alle pedate, ai colpi di manico di badile, o di cinghia da basto, a vedersi ingiuriato e beffato da tutti, a dormire sui sassi, colle braccia e la schiena rotta da quattordici ore di lavoro; anche a digiunare era avvezzo, allorché il padrone lo puniva levandogli il pane o la minestra. Ei diceva che la razione di busse non gliela aveva levata mai il padrone; ma le busse non costavano nulla. Non si lamentava però, e si vendicava di soppiatto, a tradimento, con qualche tiro di quelli che sembrava ci avesse messo la coda il diavolo: perciò ei si pigliava sempre i castighi anche quando il colpevole non era stato lui; già se non era stato lui sarebbe stato capace di esserlo, e non si giustificava mai: per altro sarebbe stato inutile. E qualche volta come Ranocchio spaventato lo scongiurava piangendo di dire la verità e di scolarsi, ei ripeteva: – A che giova? Sono *malpelo*! – e nessuno avrebbe potuto dire se quel curvare

48. **Per un raffinamento di malignità**: "per una strana forma, inspiegabilmente complessa, del suo cattivo carattere".

49. **la tarantella**: ballo popolare meridionale, dal ritmo vivace, eseguito a coppie e accompagnato da nacheri o sonagli.

50. **sotterra**: "sottoterra".

51. **refinito**: "sfinito".

52. **stremo di forze**: "stremato".

53. **ti terranno per da più di loro**: "ti considereranno più forte, più valido di loro".

54. **traditora**: "traditrice".

il capo e le spalle sempre fosse effetto di bieco orgoglio o di disperata rassegnazione, e non si sapeva nemmeno se la sua fosse salvatichezza o timidità.⁵⁵ Il certo era che nemmeno sua madre

aveva avuta mai una carezza da lui, e quindi non gliene faceva mai.
 Il sabato sera, appena arrivava a casa con quel suo visaccio imbrattato di lentiggini e di rena rossa, e quei cenci che gli piangevano addosso da ogni parte,⁵⁶ la sorella afferrava il manico della scopa se si metteva sull'uscio in quell'arnese, che avrebbe fatto scappare il suo damo⁵⁷ se avesse visto che razza di cognato gli toccava sorbirsi; la madre era sempre da questa o da quella vicina, e quindi egli andava a rannicchiarsi sul suo saccone come un cane malato. Adunque, la domenica, in cui tutti gli altri ragazzi del vicinato si mettevano la camicia pulita per andare a messa o per ruzzare⁵⁸ nel cortile, ei sembrava non avesse altro spasso che di andar randagio per le vie degli orti, a dar la caccia a sassate alle povere lucertole, le quali non gli avevano fatto nulla, oppure a sfioracchiare⁵⁹ le siepi dei fichidindia. Per altro le beffe e le sassate degli altri fanciulli non gli piacevano.

La vedova di mastro Misciu era disperata di aver per figlio quel malarnese,⁶⁰ come dicevano tutti, ed egli era ridotto veramente come quei cani, che a furia di buscarsi dei calci e delle sassate da questo e da quello, finiscono col mettersi la coda fra le gambe e scappare alla prima anima viva che vedono, e diventano affamati, spelati e selvatici come lupi. Almeno sottoterra, nella cava della rena, brutto e cencioso e sbracato com'era, non lo beffavano più, e sembrava fatto apposta per quel mestiere persin nel colore dei capelli, e in quegli occhiacci di gatto che ammiccavano se vedevano il sole. Così ci sono degli asini che lavorano nelle cave per anni ed anni senza uscirne mai più, ed in quei sotterranei, dove il pozzo di ingresso è verticale, ci si calan colle funi, e ci restano finché vivono. Sono asini vecchi, è vero, comprati dodici o tredici lire, quando stanno per portarli alla Playa,⁶¹ a strangolarli; ma pel lavoro che hanno da fare laggiù sono ancora buoni; e Malpelo, certo, non valeva di più, e se veniva fuori dalla cava il sabato sera, era perché aveva anche le mani per aiutarsi colla fune, e doveva andare a portare a sua madre la paga della settimana.

Certamente egli avrebbe preferito di fare il manovale, come Ranocchio, e lavorare cantando sui ponti, in alto, in mezzo all'azzurro del cielo, col sole sulla schiena – o il carrettiere, come compare⁶² Gaspare, che veniva a prendersi la rena della cava, dondolandosi sonnacchioso sulle stanghe, colla pipa in bocca, e andava tutto il giorno per le belle strade di campagna – o meglio ancora avrebbe voluto fare il contadino che passa la vita fra i campi, in mezzo al verde, sotto i folli carrubbi,⁶³ e il mare turchino là in fondo, e il canto degli uccelli sulla testa. Ma quello era stato il mestiere di suo padre, e in quel mestiere era nato lui. E pensando a tutto ciò, indicava a Ranocchio il pilastro che era caduto addosso al genitore, e dava ancora della rena fina e bruciata che il carrettiere veniva a caricare colla pipa in bocca, e dondolandosi sulle stanghe, e gli diceva che quando avrebbero finito di sterrare si sarebbe trovato il cadavere di suo padre, il quale doveva avere dei calzoni di fustagno⁶⁴ quasi nuovi. Ranocchio aveva paura, ma egli no. Ei narrava che era stato sempre là, da bambino, e aveva sempre visto quel buco nero, che si sprofondava sotterra, dove il padre soleva condurlo per mano. Allora stendeva le braccia a destra e a sinistra, e descriveva come l'intricato laberinto⁶⁵ delle gallerie si stendesse sotto i loro piedi dappertutto, di qua e di là, sin dove potevano vedere la sciara⁶⁶ nera e desolata, sporca di ginestre riarse, e come degli uomini ce n'erano rimasti tanti, o schiacciati, o smarriti nel buio, e che camminano da anni e camminano ancora,⁶⁷ senza poter scorgere lo spiraglio del pozzo pel quale sono entrati, e senza poter udire le strida disperate dei figli, i quali li cercano inutilmente.

Ma una volta in cui riempiendo i corbelli si rinvenne una delle scarpe di mastro Misciu, ei fu colto da tal tremito che dovettero tirarlo all'aria aperta colle funi, proprio come un asino che

55. *salvatichezza o timidità*: "rozzezza, selvatichezza, oppure timidezza".

56. *gli piangevano... parte*: "gli pendevano da tutte le parti".

57. *il suo damo*: "il suo fidanzato".

58. *ruzzare*: "giocare rumorosamente".

59. *sfioracchiare*: "bucherellare".

60. *malarnese*: "scapestrato, mal messo".

61. *Playa*: località nei pressi del porto di Catania.

62. *compare*: letteralmente, *compare* vale "padrino di battesimo"; nelle regioni meri-

dionali è appellativo che accompagna genericamente il nome di una persona che si conosce.

63. *carrubbi*: variante dialettale per "carubbi", leguminose sempreverdi dai frutti commestibili, tipiche del paesaggio agrario della Sicilia.

64. *fustagno*: tessuto morbido di lana o cotone, vellutato dalla parte esterna.

65. *laberinto*: forma dell'italiano letterario per "labirinto".

66. *sciara*: così Giovanni Verga in una lette-

ra del dicembre 1881 al suo traduttore francese, Édouard Rod: «crosta formata sul suolo dai torrenti di lava dell'Etna, i quali raffreddatisi formano uno strato di roccia nerastra e dura come gli scogli, e dopo centinaia d'anni possono anche fertilizzarsi nuovamente».

67. *camminano da anni... ancora*: Verga usa spesso la ripetizione del verbo per sottolineare il rinnovarsi dell'azione in un tempo prolungato.

stesse per dar dei calci al vento.⁶⁸ Però non si poterono trovare né i calzoni quasi nuovi, né il rimanente di mastro Misciu; sebbene i pratici asserissero che quello doveva essere il luogo preciso dove il pilastro gli si era rovesciato addosso; e qualche operaio, nuovo del mestiere, osservava curiosamente come fosse capricciosa la rena, che aveva sbatacchiato il Bestia di qua e di là, le scarpe da una parte e i piedi dall'altra.

Dacché poi fu trovata quella scarpa, Malpelo fu colto da tal paura di veder comparire fra la rena anche il piede nudo del babbo, che non volle mai più darvi un colpo di zappa; gliela dessero a lui sul capo, la zappa.⁶⁹ Egli andò a lavorare in un altro punto della galleria e non volle più tornare da quelle parti. Due o tre giorni dopo scopersero infatti il cadavere di mastro Misciu, coi calzoni indosso, e steso bocconi che sembrava imbalsamato. Lo zio Mommu osservò che aveva dovuto stentar molto a morire, perché il pilastro gli si era piegato in arco addosso, e l'aveva seppellito vivo; si poteva persino vedere tuttora che mastro Bestia aveva tentato istintivamente di liberarsi scavando nella rena, e aveva le mani lacerate e le unghie rotte. – Proprio come suo figlio Malpelo! – ripeteva lo sciancato – ei scavava di qua, mentre suo figlio scavava di là. – Però non dissero nulla al ragazzo per la ragione che lo sapevano maligno e vendicativo.

Il carrettiere sbarazzò il sotterraneo dal cadavere al modo istesso⁷⁰ che lo sbarazzava dalla rena caduta e dagli asini morti, che⁷¹ stavolta oltre al lezzo del carcame,⁷² c'era che il carcame era di carne battezzata; e la vedova rimpiccoli⁷³ i calzoni e la camicia, e li adattò a Malpelo, il quale così fu vestito quasi a nuovo per la prima volta, e le scarpe furono messe in serbo per quando ei fosse cresciuto, giacché rimpiccolirsi le scarpe non si potevano, e il fidanzato della sorella non ne aveva volute di scarpe del morto.

Malpelo se li lasciava sulle gambe quei calzoni di fustagno quasi nuovo, gli pareva che fossero dolci e lisci come le mani del babbo che solevano accarezzargli i capelli, così ruvidi e rossi com'erano. Quelle scarpe le teneva appese ad un chiodo, sul saccone,⁷⁴ quasi fossero state le pantofole del papa, e la domenica se le pigliava in mano, le lustrava e se le provava; poi le metteva per terra, l'una accanto all'altra, e stava a contemplarle coi gomiti sui ginocchi, e il mento nelle palme per delle ore intere, rimuginando⁷⁵ chi sa quali idee in quel cervellaccio.

Ei possedeva delle idee strane, Malpelo! Siccome aveva ereditato anche il piccone e la zappa del padre, se ne serviva, quantunque fossero troppo pesanti per l'età sua; e quando gli avevano chiesto se voleva venderli, che glieli avrebbero pagati come nuovi, egli aveva risposto di no; suo padre li ha resi⁷⁶ così lisci e lucenti nel manico colle sue mani, ed ei non avrebbe potuto farsene degli altri più lisci e lucenti di quelli, se ci avesse lavorato cento e poi cento anni.

In quel tempo era crepato di stenti e di vecchiaia l'asino grigio; e il carrettiere era andato a buttarlo lontano nella sciara. – Così si fa, brontolava Malpelo; gli arnesi che non servono più si buttano lontano. – Ei andava a visitare il carcame del grigio in fondo al burrone, e vi conduceva a forza anche Ranocchio, il quale non avrebbe voluto andarci; e Malpelo gli diceva che a questo mondo bisogna avvezzarsi a vedere in faccia ogni cosa bella o brutta; e stava a considerare con l'avidità curiosità di un monellaccio i cani che accorrevano da tutte le fattorie dei dintorni a disputarsi le carni del grigio. I cani scappavano guando, come comparivano i ragazzi, e si aggiravano ustolando⁷⁷ sui greppi⁷⁸ dirimpetto, ma il Rosso non lasciava che Ranocchio li scacciasse a sassate. – Vedi quella cagna nera, – gli diceva, – che non ha paura delle tue sassate; non ha paura perché ha più fame degli altri. Gli ele vedi quelle costole! Adesso non soffriva più, l'asino grigio, e se ne stava tranquillo colle quattro zampe distese, e lasciava che i cani si divertissero a vuotargli le ossaia profonde e a spolpargli le ossa bianche e i denti che gli laceravano le viscere non gli avrebbero fatto piegar la schiena come il più semplice colpo di badile che solevano dargli onde mettergli in corpo un po' di vigore quando saliva la ripida viuzza. Ecco come vanno le cose! Anche il grigio ha avuto dei colpi di zappa e delle guidalesche,⁷⁹ e anch'esso quando piegava sotto il peso e gli mancava il fiato per andare innanzi, aveva di quelle occhiate, mentre lo

68. *che stesse per dar... al vento*: "che stesse per morire".

69. *gliela dessero... la zappa*: è da intendere "neanche se gli avessero dato in testa un colpo di zappa sarebbe tornato a scavare".

70. *istesso*: forma antica per "stesso" (dal latino *iste ipse*).

71. *ché*: "solo che" (con valore limitativo).

72. *oltre al lezzo del carcame*: "in ag-

giunta al puzzo della carcassa".

73. *rimpiccoli*: "stringe".

74. *saccone*: sacco imbottito di foglie di granturco o di paglia, usato al posto del materasso.

75. *rimuginando*: "rimuginando".

76. *li ha resi*: il verbo al passato prossimo rende immediatamente il pensiero di Malpelo, al posto della cadenza narrativa indi-

retta del più corretto "li aveva resi".

77. *ustolando*: "guardando avidamente il cibo, quasi chiedendolo con gli occhi".

78. *greppi*: "[fianchi dei] dirupi".

79. *guidalesche*: di norma, i "guidaleschi" sono le piaghe lasciate dai finimenti negli animali da soma o da tiro.

battevano, che sembrava dicesse: Non più! non più! Ma ora gli occhi se li mangiano i cani, ed esso se ne ride dei colpi e delle guidalesche con quella bocca spolpata e tutta denti. E se non fosse mai nato sarebbe stato meglio.

240 La sciara si stendeva malinconica e deserta fin dove giungeva la vista, e saliva e scendeva in picchi e burroni, nera e rugosa, senza un grillo che vi trillasse, o un uccello che vi volasse su. Non si udiva nulla, nemmeno i colpi di piccone di coloro che lavoravano sotterra. E ogni volta Malpelo ripeteva che al di sotto era tutta scavata dalle gallerie, per ogni dove, verso il monte e verso la valle; tanto che una volta un minatore c'era entrato coi capelli neri, e n'era uscito coi
245 capelli bianchi, e un altro cui s'era spenta la torcia aveva invano gridato aiuto ma nessuno poteva udirlo. – Egli solo ode le sue stesse grida! – diceva, e a quell'idea, sebbene avesse il cuore più duro della sciara, trasaliva.

– Il padrone mi manda spesso lontano, dove gli altri hanno paura d'andare. Ma io sono Malpelo, e se io non torno più, nessuno mi cercherà.

250 Pure, durante le belle notti d'estate, le stelle splendevano lucenti anche sulla sciara, e la campagna circostante era nera anch'essa, come la sciara, ma Malpelo, stanco della lunga giornata di lavoro, si sdraiava sul sacco, col viso verso il cielo, a godersi quella quiete e quella luminaria dell'alto;⁸⁰ perciò odiava le notti di luna, in cui il mare formicola di scintille, e la campagna si disegna qua e là vagamente – allora la sciara sembra più brulla e desolata. – Per noi che
255 siamo fatti per vivere sotterra, pensava Malpelo, ci dovrebbe essere buio sempre e dappertutto. – La civetta strideva sulla sciara, e ramingava⁸¹ di qua e di là; ci pensava: – Anche la civetta sente i morti che son qua sotterra e si dispera perché non può andare a trovarli.

Ranocchio aveva paura delle civette e dei pipistrelli; ma il Rosso lo sgridava perché chi è costretto a star solo non deve aver paura di nulla, e nemmeno l'asino grigio aveva paura dei cani che se lo spolpavano, ora che le sue carni non sentivano più il dolore di esser mangiate.

– Tu eri avvezzo a lavorar sui tetti come i gatti – gli diceva – e allora era tutt'altra cosa. Ma adesso che ti tocca a viver sotterra, come i topi, non bisogna più aver paura dei topi, né dei pipistrelli, che son topi vecchi con le ali, e i topi ci stanno volentieri in compagnia dei morti.

Ranocchio invece provava una tale compiacenza a spiegargli quel che ci stessero a far le stelle lassù in alto; e gli raccontava che lassù c'era il paradiso, dove vanno a stare i morti che sono stati buoni e non hanno dato dispiaceri ai loro genitori. – Chi te l'ha detto? – domandava Malpelo, e Ranocchio rispondeva che glielo aveva detto la mamma.

Allora Malpelo si grattava il capo, e sorridendo gli faceva un certo verso da monellaccio malizioso che la sa lunga. – Tua madre ti dice così perché, invece dei calzoni, tu dovresti portar la
270 gonnella.

– E dopo averci pensato su un po':

– Mio padre era buono e non faceva male a nessuno, tanto che gli dicevano Bestia. Invece è là sotto, ed hanno persino trovato i ferri e le scarpe e questi calzoni qui che ho indosso io. –

Da lì a poco, Ranocchio, il quale deperiva da qualche tempo, si ammalò in modo che la sera
275 dovevano portarlo fuori dalla cava sull'asino, disteso fra le corbe,⁸² tremante di febbre come un pulcin bagnato. Un operaio disse che quel ragazzo non ne avrebbe fatto osso duro a quel mestiere, e che per lavorare in una miniera senza lasciarvi la pelle bisognava nascervi. Malpelo allora si sentiva orgoglioso di esserci nato e di mantenersi così sano e vigoroso in quell'aria malsana, e con tutti quegli stenti. Ei si caricava Ranocchio sulle spalle, e gli faceva animo alla sua maniera, sgridandolo e picchiandolo. Ma una volta nel picchiarlo sul dorso Ranocchio fu colto da uno sbocco di sangue, allora Malpelo spaventato si affannò a cercargli nel naso e dentro la bocca cosa gli avesse fatto, e giurava che non aveva potuto fargli quel gran male, così come l'aveva battuto, e a dimostrarlielo, si dava dei gran pugni sul petto e sulla schiena con un sasso; anzi un operaio, lì presente, gli sferrò un gran calcio sulle spalle, un calcio che risuonò come su di un
285 tamburo, eppure Malpelo non si mosse, e soltanto dopo che l'operaio se ne fu andato, aggiunse: – Lo vedi? Non mi ha fatto nulla! E ha picchiato più forte di me, ti giuro!

Intanto Ranocchio non guariva e seguitava a sputar sangue, e ad aver la febbre tutti i giorni. Allora Malpelo rubò dei soldi della paga della settimana, per comperargli del vino e della minestra calda, e gli diede i suoi calzoni quasi nuovi che lo coprivano meglio. Ma Ranocchio tossiva
290 sempre e alcune volte sembrava soffocasse, e la sera non c'era modo di vincere il ribrezzo⁸³ del-

la febbre, né con sacchi, né coprendolo di paglia, né mettendolo dinanzi alla fiammata. Malpelo se ne stava zitto ed immobile chino su di lui, colle mani sui ginocchi, fissandolo con quei suoi occhiacci spalancati come se volesse fargli il ritratto, e allorché lo udiva gemere sottovoce, e gli vedeva il viso trafelato e l'occhio spento, preciso come⁸⁴ quello dell'asino grigio allorché ansava
295 rifinito sotto il carico nel salire la viottola, ei gli borbottava: – È meglio che tu crepi presto! Se devi soffrire in tal modo, meglio che tu crepi! – E il padrone diceva che Malpelo era capace di schiacciargli il capo a quel ragazzo, e bisognava sorvegliarlo.

Finalmente un lunedì Ranocchio non venne più alla cava, e il padrone se ne lavò le mani, perché allo stato in cui era ridotto oramai era più di impiccio che d'altro. Malpelo si informò dove stesse di casa, e il sabato andò a trovarlo. Il povero Ranocchio era più di là che di qua, e sua madre piangeva e si disperava come se il suo figliolo fosse di quelli che guadagnano dieci lire la settimana.

Cotesto non arrivava a comprendere Malpelo, e domandò a Ranocchio perché sua madre strillasse a quel modo, mentre che⁸⁵ da due mesi ei non guadagnava nemmeno quel che si
305 mangiava. Ma il povero Ranocchio non gli dava retta e sembrava che badasse a contare quanti travicelli c'erano sul tetto. Allora il Rosso si diede ad almanaccare che la madre di Ranocchio strillasse a quel modo perché il suo figliuolo era sempre stato debole e malaticcio, e l'aveva tenuto come quei marmocchi che non si slattano mai.⁸⁶ Egli invece era stato sano e robusto, ed era malpelo, e sua madre non aveva mai pianto per lui perché non aveva mai avuto timore di
310 perderlo.

Poco dopo, alla cava dissero che Ranocchio era morto, ed ei pensò che la civetta adesso strideva anche per lui nella notte, e tornò a visitare le ossa spolpate del grigio, nel burrone dove solevano andare insieme con Ranocchio. Ora del grigio non rimanevano più che le ossa sgangherate, ed anche di Ranocchio sarebbe stato così, e sua madre si sarebbe asciugati gli occhi, poiché anche la
315 madre di Malpelo s'era asciugati i suoi dopo che mastro Misciu era morto, e adesso si era maritata un'altra volta, ed era andata a stare a Cifali;⁸⁷ anche la sorella si era maritata e avevano chiusa la casa. D'ora in poi, se lo battevano, a loro non importava più nulla, e a lui nemmeno, e quando sarebbe divenuto come il grigio o come Ranocchio, non avrebbe sentito più nulla.

Verso quell'epoca venne a lavorare nella cava uno che non s'era mai visto, e si teneva nascosto il più che poteva; gli altri operai dicevano fra di loro che era scappato dalla prigione, e se lo pigliavano ce lo tornavano a chiudere per degli anni e degli anni. Malpelo seppe in quell'occasione che la prigione era un luogo dove si mettevano i ladri, e i malarnesi come lui, e si tenevano sempre chiusi là dentro e guardati a vista.

Da quel momento provò una malsana curiosità per quell'uomo che aveva provata la prigione e n'era scappato. Dopo poche settimane però il fuggitivo dichiarò chiaro e tondo che era stanco di quella vitaccia da talpa e piuttosto si contentava di stare in galera tutta la vita, ché la
325 prigione, in confronto, era un paradiso e preferiva tomarci coi suoi piedi. – Allora perché tutti quelli che lavorano nella cava non si fanno mettere in prigione? – domandò Malpelo.

– Perché non sono malpelo come te! – rispose lo sciancato. – Ma non temere, che tu ci andrai
330 e ci lascerai le ossa.

Invece le ossa le lasciò nella cava, Malpelo, come suo padre, ma in modo diverso. Una volta si doveva esplorare un passaggio che si riteneva comunicasse col pozzo grande a sinistra, verso la valle, e se la cosa era vera, si sarebbe risparmiata una buona metà di mano d'opera nel cavar fuori la rena. Ma se non era vero, c'era il pericolo di smarrirsi e di non tornare mai più. Sicché
335 nessun padre di famiglia voleva avventurarsi, né avrebbe permesso che ci si arrischiassero il sangue suo per tutto l'oro del mondo.

Ma Malpelo non aveva nemmeno chi si prendesse tutto l'oro del mondo per la sua pelle, se pure la sua pelle valeva tutto l'oro del mondo; sua madre si era rimaritata e se n'era andata a stare a Cifali, e sua sorella s'era maritata anch'essa. La porta della casa era chiusa, ed ei non aveva altro che le scarpe di suo padre appese al chiodo; perciò gli commettevano⁸⁸ sempre i lavori più pericolosi, e le imprese più arrischiate, e s'ei non si aveva riguardo alcuno, gli altri non ne avevano certamente per lui. Quando lo mandarono per quella esplorazione si risovvenne⁸⁹ del

80. luminaria dell'alto: è lo spettacolo di luci prodotto dalle stelle.

81. ramingava: "andava errando".

82. corbe: ceste più capienti dei corbelli

(vedi il testo alla r. 14 e la nota 8).

83. il ribrezzo: "il brivido".

84. preciso come: "esattamente come".

85. mentre che: "anche se".

86. che non si slattano mai: "che non

vengono mai svezziati".

87. Cifali: variante di Cibali, quartiere a

nord-ovest di Catania.

88. gli commettevano: "gli affidavano".

89. si risovvenne: "si ricordò".

345 minatore, il quale si era smarrito, da anni ed anni, e cammina e cammina⁹⁰ ancora al buio gridando aiuto, senza che nessuno possa udirlo; ma non disse nulla. Del resto a che sarebbe giova-
to? Prese gli arnesi di suo padre, il piccone, la zappa, la lanterna, il sacco col pane, e il fiasco del
vino, e se ne andò: né più si seppe nulla di lui.

Così si persero persino le ossa di Malpelo, e i ragazzi della cava abbassano la voce quando parlano di lui nel sotterraneo, ch  hanno paura di vederselo comparire dinanzi, coi capelli rossi e gli occhiacci grigi.

90. e cammina e cammina: vedi nota 67.

Rosso Malpelo

RITRATTO DI UN PICCOLO SCHIAVO La vicenda umana di Rosso Malpelo si snoda nel giro di pochi anni, condensati dal narratore in alcuni episodi fondamentali.

Dopo la presentazione del ragazzo (rr. 1-21) – condotta da un punto di vista corale, cioè adottando l'opinione corrente su di lui –, il narratore dedica parte del suo racconto (rr. 22-74) alle circostanze della morte di mastro Misciù, il padre di Rosso Malpelo: una morte orrenda, resa ancora più sinistra dal contrasto con le voci che la commentano (gli altri minatori, l'ingegnere che considera una rappresentazione a teatro più importante della morte di un essere umano, il parossismo di sconcerto del figlio).

La morte del padre segna una cesura nell'esistenza del ragazzo, ormai totalmente abbandonato a se stesso, deriso e angariato, preda di un dolore e di una consapevolezza selvaggi ai quali dà sfogo in alcuni atteggiamenti che ai paesani risultano incomprensibili: la tormentata protezione offerta a un ragazzino ancor più misero di lui; il comportamento sadico nei confronti delle bestie; l'attacco commovente alle poche cose lasciate dal padre; lo sfuggire ogni contatto umano, fonte certa di nuove angherie. Il racconto di questi episodi occupa la seconda parte della novella. Dopo aver delineato il quadro di un destino e di un carattere così tragicamente segnati, in pochi cenni riassuntivi (rr. 331-349) il narratore conclude la storia di Rosso raccontandone la morte, che ha un carattere allucinatorio e quasi mitico (Rosso scomparire, senza mai più fare ritorno, nei meandri oscuri della cava sotterranea di sabbia).

LA COMMOZIONE SOTTINTESA DELLO SCRITTORE

Si potrebbe commentare *Rosso Malpelo* con le parole del critico Filippo Filippi, recensore della novella sulle pagine della "Perseveranza" di Milano il 2 ottobre 1880: «Rosso Malpelo, presentato dall'autore come un ragazzo malizioso e cattivo, che prometteva di riescire un fior di birbone, il lettore si aspetta di vederlo a finire coi briganti, in galera, sulla forca, ladro, omicida e stupratore: invece, per quanto il Verga voglia farlo divenire antipatico, finisce un martire del lavoro, del dovere, un eroe dell'abnegazione e dell'affetto filiale». E si potrebbe continuare con la postilla dello stesso Verga: «Rosso Malpelo ti sembra un martire del lavoro e del dovere? un eroe dell'ab-

negazione e dell'affetto filiale? Bravo! questo era lo scopo che mi proponevo, e se ti dai la pena di pensarci su un pochino anche tu, vedrai che questo effetto è tanto più sicuro quanto meno sei messo in guardia, quanto meno diffidi dell'interesse che io che racconto avrei potuto mostrare pel mio protagonista, quanto più la tua simpatia è tua, lasciami la frase, senza esser passata per la commozione sottintesa dello scrittore».

Ciò che in *rantasticheria* (Testo 1) era una semplice presa di distanza dalla materia del racconto, in *Rosso Malpelo* diventa dunque, per Verga, un modo di eclissarsi, di nascondersi dietro l'opinione popolare e la diceria, assunta come punto di vista dalla prima all'ultima frase della novella: la «non compartecipazione» dell'autore, che si avvicina poi all'ideale di oggettività teorizzato da Émile Zola nel *Romanzo sperimentale* (*Le roman expérimental*, 1880; vedi Modulo 3, Testo 2).

L'ARTIFICIO DELLA REGRESSIONE La tecnica usata da Verga per trasferire l'autorità del racconto direttamente al punto di vista dei suoi personaggi è stata chiamata dal critico Guido Baldi «artificio della regressione». L'autore assume direttamente e da subito il punto di vista della comunità dei lavoratori e dei loro parenti, incorporando nel tessuto narrativo, senza introduzioni o commenti, le loro opinioni. Malpelo ha i *capelli rossi* perché *è malizioso e cattivo* (rr. 1-2), e per il popolo delle zolfare siciliane il tratto fisico è testimone del carattere; ancora, è una voce malevola a fare riferimento ai soldi della paga del ragazzo: *e siccome era malpelo c'era anche a temere che ne sottraesse un paio di quei soldi* (rr. 6-7); più avanti, alcuni commenti irridono *Il bell'affare di mastro Bestia!* (r. 62), il padre di Malpelo, chiamato anche, con tono beffardo, *il cottimante!* (r. 42), che è andato a cercare la morte sotto la cava per quattro soldi. L'opinione corrente sul ragazzo diviene così una sorta di carta d'identità caratteriale: *La vedova di mastro Misciu era disperata di aver per figlio quel malamese, come dicevano tutti* (rr. 156-157). Come succederà nei *Malavoglia*, la collettività deride o non capisce i sentimenti del ragazzo.

UN DOCUMENTO ESPRESSIONISTA *Rosso Malpelo* offre la versione letteraria (ma tutt'altro che freddamente oggettiva, anche al di là delle intenzioni di Verga) di un impor-

Autore

tante documento di storia, *Il lavoro dei fanciulli nelle zolfare siciliane*, incluso nell'inchiesta *La Sicilia nel 1876*, condotta da Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino e uscita a Firenze nel 1877, lo stesso anno dell'*Assommoir* di Zola (vedi Modulo 3, Testo 3). E al capolavoro francese le tinte forti e disperate di questa novella sembrano già debitorici.

Tuttavia, narrando l'esistenza di questo ragazzino, Verga accentua, dal canto suo, un carattere fortemente "espressionista", tendente cioè a sottolineare i particolari di crudeltà cieca, efferatezza, sarcasmo legati alla terribile vita degli uomini nelle miniere. Gli esempi sono disseminati lungo il racconto e formano per esso una sorta di tema conduttore: il comportamento irridente dei minatori, soprattutto dello sciancato, nei confronti di Malpelo (*Nella ressa e nel gran*

chiacchierio non badarono a una voce di fanciullo, la quale non aveva più nulla di umano, e strillava: – Scavate! scavate qui! presto! – To’! – disse lo sciancato – è Malpelo! – Da dove è venuto fuori Malpelo? – Se tu non fossi stato Malpelo, non te la saresti scappata, no! – Gli altri si misero a ridere, e chi diceva che Malpelo avea il diavolo dalla sua, un altro che avea il cuoio duro a mo’ dei gatti, rr. 64-68); oppure, di riflesso, il comportamento crudele dello stesso Malpelo nei riguardi dell’asino, comportamento qualificato – ancora dal punto di vista dei minatori – come cattiveria: (ei lo picchiava senza pietà, col manico della zappa, e borbottava: – Così creperai più presto!, rr. 84-85); su tutti, domina la scena dell’uscita disperata del ragazzo dalla caverna dopo il ritrovamento del cadavere del padre (rr. 68-74).

Lavoro sul testo

- 1 Chi è lo *sciancato* (r. 66)?
- 2 In quali circostanze viene ritrovato il cadavere del padre di Rosso Malpelo?
- 3 Cerca nel testo e trascrivi nella tabella le principali espressioni che si riferiscono al giudizio morale sul ragazzo. Stabilisci poi se si tratta di discorsi diretti dei personaggi o di forme di discorso indiretto libero.

[illegible]

- 4 Come è apparso chiaramente anche ai primi lettori, Verga prova pietà e commozione per il destino di Rosso Malpelo, che, lungi dall'essere un giovane delinquente, è una vittima tenace nella sua rabbia e nella sua contraddittoria generosità. A quali forme ed espressioni è affidato, secondo te, il giudizio del narratore? Prova a rintracciare nel testo i punti principali in cui trapela l'atteggiamento della voce narrante verso il suo personaggio e commentali brevemente.

Testo 3

Un documento umano

Vita dei campi, Prefazione all' Amante di Gramigna

Pubblicata per la prima volta con il titolo L'amante di Raja nel febbraio del 1880 sulla "Rivista Minima", L'amante di Gramigna presenta all'inizio una dedica a Salvatore Fari-

na, allora direttore del periodico: un sintetico "manifesto" di poetica, che Verga riproporrà anche nell'edizione in volume dell'agosto del 1880 all'interno di Vita dei campi.

Autore

Caro Farina,¹ eccoti non un racconto ma l'abbozzo di un racconto. Esso almeno avrà il merito di esser brevissimo, e di esser storico – un documento umano,² come dicono oggi; interessante forse per te, e per tutti coloro che studiano nel gran libro del cuore. Io te lo ripeterò così come l'ho raccolto pei viottoli dei campi, press'a poco colle medesime parole semplici e pittoresche della narrazione popolare, e tu veramente preferirai di trovarti faccia a faccia col fatto nudo e schietto, senza stare a cercarlo tra le linee del libro, attraverso la lente dello scrittore.³ Il semplice fatto umano farà pensare sempre; avrà sempre l'efficacia dell'essere stato, delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne; il misterioso processo per cui le passioni si annodano, si intrecciano, maturano, si svolgono nel loro cammino sotterraneo nei loro andirivieni che spesso sembrano contraddittori,⁴ costituirà per lungo tempo ancora la possente attrattiva di quel fenomeno psicologico che dicesi⁵ l'argomento di un racconto, e che l'analisi moderna si studia di seguire con scrupolo scientifico. Di questo che ti narro oggi ti dirò soltanto il punto di partenza e quello d'arrivo, e per te basterà, e un giorno forse basterà per tutti.

Noi rifacciamo il processo artistico al quale dobbiamo tanti monumenti gloriosi, con metodo diverso, più minuzioso e più intimo;⁶ sacrificiamo volentieri l'effetto della catastrofe, del risultato psicologico, intravvisto con intuizione quasi divina dai grandi artisti del passato, allo sviluppo logico, necessario di esso, ridotto meno imprevisto, meno drammatico, ma non meno fatale;⁷ siamo più modesti, se non più umili; ma le conquiste che facciamo delle verità psicologiche non saranno un fatto meno utile all'arte dell'avvenire. Si arriverà mai a tal perfezionamento nello studio delle passioni, che diventerà inutile il proseguire in codesto studio dell'uomo interiore? La scienza del cuore umano, che sarà il frutto della nuova arte, svilupperà talmente e così generalmente tutte le risorse dell'immaginazione che nell'avvenire i soli romanzi che si scriveranno saranno i fatti diversi?⁸

Intanto io credo che il trionfo del romanzo, la più completa e la più umana delle opere d'arte, si raggiungerà allorché l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane; e che l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, e il romanzo avrà l'impronta dell'avvenimento reale, e l'opera d'arte sembrerà essersi fatta da sé, aver maturato ed esser sorta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore; che essa non serbi nelle sue forme viventi alcuna impronta della mente in cui germogliò, alcuna ombra dell'occhio che la intravvide, alcuna traccia delle labbra che ne mormorarono le prime parole come il fiat⁹ creatore; ch'essa stia per ragion propria, pel solo fatto che è come dev'essere, ed è necessario che sia, palpitante di vita ed immutabile al pari di una statua di bronzo, di cui l'autore¹⁰ abbia avuto il coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera immortale. [...]

1. Farina: Salvatore Farina (1846-1918), direttore della "Rivista Minima" di Milano.
2. documento umano: Émile Zola (1840-1902) usa la medesima locuzione nello stesso periodo di tempo, in una serie di articoli raccolti nel *Romanzo sperimentale* (1880; vedi Modulo 3, Testo 2) e intitolati *Del romanzo*.

3. e tu veramente... scrittore: poiché il racconto è un documento umano presentato con oggettività, così come si è svolto, le motivazioni dei personaggi risultano per il lettore proprio dalla successione dei comportamenti e non devono essere cercate nelle parole o nelle spiegazioni (attraverso la lente, cioè nel "punto di vista") del

narratore.

4. contraddittori: oggi con doppia -t-, "contraddittori". Le passioni umane hanno una genesi contraddittoria, non lineare.

5. dicesi: "si dice", per enclisi (per la ricorrenza di questo fenomeno nella scrittura di Verga, vedi *Fantasticherie*, Testo 1, note 29, 45 e 60, e *Rosso Malpelo*, Testo 2, nota 35); dicesi qui vale "costituisce".

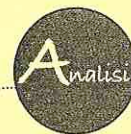
6. Noi rifacciamo... più intimo: gli autori moderni, che si rifanno alle regole del Naturalismo, scrivono romanzi diversi da quelli della tradizione letteraria precedente, "rifatti" con metodo più analitico (minuzioso) e più vicino alla verità psicologica dei personaggi (intimo).

7. sacrificiamo... fatale: Verga rinuncia alla catastrofe (ai "colpi di scena") per privilegiare lo sviluppo logico e necessario dei passaggi psicologici, trasformato in modo (ridotto) che ogni azione risulti meno imprevista e drammatica, ma sembri ugualmente voluta dal destino (fatale).

8. i fatti diversi: in francese, *il fait divers* è il "fatto di cronaca", nella sua nuda oggettività.

9. il fiat: il congiuntivo presente del verbo latino *fiō* ("vengo fatto, sono, divento") si trova nella traduzione latina di *Genesi*, 1, 3, a indicare l'atto iniziale della creazione divina del mondo.

10. di cui l'autore: "l'autore della quale".



Un documento umano

TRE PASSAGGI Nel brano è possibile riconoscere tre passaggi tematici che corrispondono alle tre unità in cui il testo è suddiviso.

Nel primo paragrafo (rr. 1-14), l'autore presenta al proprio interlocutore la novella, definendola come un fatto realmente accaduto che si presenterà faccia a faccia al lettore senza la mediazione dei commenti del narratore. Nel secondo paragrafo (rr. 15-24) questa affermazione di poetica viene specificata allargandone il soggetto a una intera categoria di scrittori: i nuovi scrittori di romanzi avranno una capacità analitica tale da rendere forse inutile, in futuro, l'esistenza della psicologia come scienza. Infine, nel terzo paragrafo (rr. 25-37), il processo di progressiva sparizione delle opinioni e del punto di vista del narratore dal testo viene definito come un "farsi da sé" dell'opera d'arte.

LA NOVELLA E LA SUA BASE TEORICA Qual è il fatto realmente avvenuto che Verga presenta nel racconto? *L'amante di Gramigna* è una novella passionale, nella quale Peppa, una giovane promessa sposa al miglior partito del paesino di Licodia, lascia la famiglia per raggiungere sulle montagne il brigante più temuto della zona, Gramigna, che lei non ha mai visto e che conosce solo per fama. Peppa seguirà il destino dell'uomo amato sino all'umiliazione e al carcere, spinta da un impulso irrazionale e segreto all'annullamento di se stessa. Il processo psicologico che determina la vita della contadina di Licodia si ricava dai comportamenti del personaggio, e solo da essi, senza dipendere da un orientamento preconcepito.

Il passo qui riportato, che precede la novella, va letto parallelamente a ciò che Verga precisa nella *Prefazione* ai *Mala-voglia* (Testo 4), con alcune puntualizzazioni. Nell'introdurre la parabola di Peppa, in cui domina un tema già caro ai primordi del Naturalismo francese – la tendenza di una donna a smarrirsi, a precipitare nella perdizione quasi per un impulso innato e incontrollabile (vedi Modulo 3) –, Verga espone infatti un'idea di grande suggestione ed efficacia: l'autore si nasconde dietro la propria opera come una divinità creatrice, un principio vitale che si manifesta non direttamente, bensì

solo attraverso la propria creazione (rr. 25-32). Per raggiungere questo scopo occorrono al romanziere tre elementi: lasciare scorrere la narrazione, senza volerla inscrivere a tutti i costi in una geometria razionale; rinunciare ai movimenti a effetto (una scena madre, un finale catastrofico o un passaggio patetico) e sottolineare gli avvenimenti nel loro *sviluppo logico*, ... *meno imprevisto, meno drammatico, ma non meno fatale* (rr. 17-19); infine, con una presa di posizione del tutto personale che separa questa dichiarazione di poetica dall'impostazione scientifica del Naturalismo, non rinunciare a intendere la creazione romanzesca come *mistero* da esplorare senza dover divenire programmaticamente schiavi di uno scrupolo scientifico.

SCRUPOLO SCIENTIFICO E NARRAZIONE Varrà la pena di ricordare a questo proposito che, nell'ultimo degli abbozzi che precedono la stesura data poi alle stampe, una variante significativa fa emergere nel testo le incrinature, mai del tutto risolte in Verga, sulle certezze dello *scrupolo scientifico* (r. 12). Proprio questa espressione, infatti, non trova posto in quell'abbozzo, dove, al contrario, si legge: «Il fatto umano che fa pensare sempre, che avrà sempre l'efficacia dell'essere stato, delle lagrime vere, delle febbri e dei palpiti che son passati per la carne, che avrà sempre l'attrattiva misteriosa delle concatenazioni per cui le passioni si svolgono e si maturano nel loro processo sinuoso, attraverso le contraddizioni, le tentazioni, i loro andirivieni sotterranei e fatali che nessuna penna potrà seguire giammai». I dubbi di Verga sono tutti in quel «che nessuna penna potrà seguire giammai», un'affermazione netta, la quale, è stato giustamente osservato, «spezza [...] la baldanza veristica con una dichiarazione di impotenza» (C. Riccardi).

Nel testo inviato a Farina le incertezze paiono eliminate. Resta tuttavia un'altra spia dell'impossibilità di approdare una volta per tutte a una fiducia piena negli strumenti della narrazione "impersonale". Ed è il *press'a poco* (r. 4), forse anche di memoria manzoniana, che ridimensiona i risultati dell'impersonalità, riconoscendone l'inevitabile approssimazione.

Lavoro sul testo

- 1 Chi è Salvatore Farina e per quale motivo Verga scrive proprio a lui la lettera dedicatoria dell'*Amante di Gramigna*?
- 2 Che cosa intende Verga quando sostiene che l'*opera d'arte* deve sembrare *essersi fatta da sé* (r. 30)?
- 3 Riassumi in poche parole la trama della novella: quali altri testi del Naturalismo conosci in cui si racconta la rovinosa evoluzione di un personaggio femminile?

3

I Malavoglia

LA GENESI DELL'OPERA Il nucleo originario del romanzo va rintracciato in un «bozzetto marinaresco» dal titolo *Padron 'Ntoni*, di cui Verga parla all'editore Treves in una lettera del settembre del 1875. Mentre sottopone le pagine del bozzetto a numerosi rifacimenti, lo scrittore va tuttavia elaborando un progetto più ampio e ambizioso che annuncia all'amico Salvatore Paola Verdura in una lettera del 21 aprile 1878. Sul modello dei naturalisti francesi, Verga mostra dunque di voler creare un ciclo di romanzi che, indagando i diversi livelli della società, dagli umili ai borghesi, ai nobili, per arrivare ai politici e agli artisti, dimostri come la «lotta per l'esistenza» e i crudeli meccanismi del calcolo economico dominino, ovunque, la convivenza sociale. Mutato il titolo primitivo del ciclo, *La Marea*, nel definitivo *I Vinti*, al primo romanzo, anch'esso passato dal titolo originario *Padron 'Ntoni* alla «"ingiuria" *I Malavoglia*, avrebbero dovuto far seguito, nelle intenzioni dell'autore, *Mastro-don Gesualdo* (l'unico completato; vedi Testi 10 e 11), *La duchessa delle Gargantas* (diventato poi *La duchessa di Leyra*), *L'Onorevole Scipioni*, *L'uomo di lusso*.

Dopo una lunga serie di ritardi, correzioni e ripensamenti, *I Malavoglia* uscirono per i tipi di Treves nel 1881 e si riveleranno un «fiasco, fiasco pieno e completo», sia di pubblico sia di critica, a cominciare dai giudizi poco lusinghieri dell'editore stesso. Eppure, confortato dagli apprezzamenti autorevoli di Capuana, Camerini e degli altri «intelligenti che prendono l'arte sul serio» e, soprattutto, dalla fiducia non incrinata nella necessità di una «forma... inerente al soggetto», Verga ribadirà in più circostanze che, se avesse dovuto riscrivere il romanzo, lo avrebbe rifatto allo stesso modo.

PROGRESSO COLLETTIVO E FALLIMENTO DELL'INDIVIDUO «Questo racconto è lo studio sincero e appassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini del benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola, vissuta sino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio.» Così Verga apre la *Prefazione* al romanzo (vedi *Testo 4*), alludendo subito, da un lato, al carattere scientifico, documentario, della propria narrazione, allorché parla di «studio», e introducendo, dall'altro, la riflessione sulla natura ambivalente del progresso dell'umanità. L'«accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio» costituisce, in ogni classe sociale, il primo movente dell'attività umana e la spinta propulsiva del progresso. Senonché, chi tenta di mutare il proprio stato è sempre destinato alla sconfitta e al fallimento, proprio mentre contribuisce, da «vinto», a quel cammino che, grandioso nell'insieme se osservato da lontano, visto dall'interno rivela le vittime e i «soppassati» travolti dalla «fiumana del progresso». Si tratta del tema, non nuovo, dell'individuo che coopera, inconsapevole, al progresso dell'umanità, ma che viene escluso, nella sua breve vita, dagli esiti vantaggiosi di un meccanismo che egli stesso ha contribuito a mettere in moto sotto la spinta di un meschino desiderio di «star meglio», mai immune dalla violenta legge della sopraffazione che regola la lotta per la vita. Nelle intenzioni dell'autore, i protagonisti dei cinque romanzi del ciclo avrebbero dovuto rappresentare il modo in cui, nei diversi gradi della scala sociale, operano i medesimi meccanismi, più visibili nelle classi umili, con le quali il ciclo si apre, in quanto non adulterate dai comportamenti falsificanti della civiltà (per un interessante approfondimento di questi temi, vedi *Dal testo al mondo, Il darwinismo sociale*, p. 173).

L'UNIVERSO PAESANO L'ambiente in cui si svolge l'azione dei *Malavoglia*, la cui durata si estende dalla fine del 1863 al 1877 circa, è il borgo di pescatori di Acì Trezza, collocato, con precisione geografica, sulla costa siciliana a nord di Catania. Attorno alla famiglia protagonista del romanzo (vedi *Testo 5*) ruota la molteplicità variegata dell'universo paesano, in cui ai personaggi autorevoli del luogo si mescolano faccendieri, usurai, contrabbandieri.

Coerente con la poetica del narratore interno al racconto e mai depositario di informazioni più estese rispetto a quelle dei personaggi stessi, Verga fa in modo che le diverse figure si impongano a mano a mano da sole e che il lettore, stordito, per così dire, da un'iniziale impressione di confusione, prenda progressivamente confidenza con loro. Come infatti spiega con chiarezza in una lettera all'amico Capuana, «la confusione che dovevano produrvi in mente alle prime pagine tutti quei personaggi messivi faccia a faccia senza nessuna presentazione, come li avete conosciuti da sempre, e foste nato e vissuto in mezzo a loro, doveva scomparire mano mano col progredire nella lettura, a misura che essi vi tornavano davanti, e vi si affermavano con nuove azioni ma senza *messa in scena*». Tale «artificio» è «voluto e cercato» per evitare «ogni artificio letterario, per darvi l'illusione completa della realtà» (lettera del 25 febbraio 1881; vedi *Proposte di scrittura*, pp. 231-232).

IL CONTRASTO FRA TRADIZIONE E MODERNITÀ La vicenda (vedi *La trama*, p. 170) prende avvio dal tentativo della famiglia dei Malavoglia di migliorare le proprie condizioni passando dall'attività di pescatori a quella di commercianti. Il naufragio in mare della loro barca, la «Provvidenza», carica di lupini, segna l'inizio del declassamento della famiglia, vissuto dai suoi componenti fra la vergogna e l'orgogliosa ostinazione nel salvaguardare l'onore e la tradizione. La pratica dell'usura che, come aveva confermato a Verga l'inchiesta in Sicilia di Franchetti e Sonnino (*La Sicilia nel 1876, 1877*), era una delle piaghe più dolorose dell'economia siciliana, rende un'impresa quasi disperata il pagamento del debito contratto per l'acquisto dei lupini. E fra i sacrifici imposti dal vecchio padron 'Ntoni e l'insofferenza indocile del giovane nipote 'Ntoni si manifesta emblematicamente il contrasto fra la tradizione, la saggezza antica, il senso della continuità, da un lato, e la modernità, la ricerca, anche velleitaria, del cambiamento, dall'altro. Si tratta, d'altro canto, di un'opposizione destinata a ripercuotersi su tutti i discendenti della famiglia: Lia e 'Ntoni saranno quelli che si allontaneranno, perdendosi, mentre Alessi e Mena, riscattata la casa del nespole, rimarranno, nell'immobilità di Acì Trezza, a riannodare i fili con il passato.

UN ORIZZONTE CHIUSO Lo spazio di Acì Trezza è uno spazio chiuso, segnato da una minuziosa conoscenza dei luoghi, comune a tutti gli abitanti, e da un andirivieni di voci e pettegolezzi che assimilano in una corallità amalgamata l'orizzonte mentale dei singoli. A circoscriverlo, nel suo isolamento dal mondo circostante, contribuisce ancora una volta lo *status* del narratore. La sua collocazione interna, infatti, regola non solo l'uso dei deittici (gli avverbi «qui» e «là», i dimostrativi «questo» e «quello» vengono usati relativamente a un punto di osservazione interno), ma l'intero sistema metaforico del narratore, che, fedele alle categorie di una cultura popolare, ricorre di frequente a immagini tipiche del paesaggio trezzano (si veda *La critica, L'impiego della deissi nei Malavoglia*, p. 168). D'altro canto, la precisione «storica» con cui il piccolo universo del paese viene esplorato non esclude una valenza simbolica legata al suo essere uno spazio chiuso, quasi sottratto a ogni determinazione temporale, che si configura come una sorta di estremo baluardo di un mondo non ancora travolto dal progresso. Lo testimoniano le morti o le definitive perdite dei personaggi che, per ragioni differenti, si allontanano da Acì Trezza, quasi che al di fuori di quel mondo arcaico ci si trovi immersi senza scampo in un progredire storico da cui non è più possibile tornare indietro. Eppure, paradossalmente, solo chi se ne allontana può guardare come un desiderio inappagabile quell'universo definitivamente perduto, trasfigurato, nella sua astoricità, sotto il segno del mito.

TEMPO MITICO E DIVENIRE STORICO Un discorso analogo vale per il tempo. Nell'ambiente rurale del paesino siciliano, il tempo è scandito dal ritmo delle stagioni e dal ricorrere delle festività religiose. Questa dimensione ciclica, che, esorcizzando imprevisti e mutamenti, offre una rassicurante tutela, impronta anche la ritualità dei gesti, l'identità della trasmissione di un patrimonio di sapienza popolare e di esperienza che trova nella misura fissa del proverbio la sua espressione più significativa. Anche in questo caso, come accade per le coordinate spaziali, il tempo lineare, evolutivo, quello che produce il mutamento, è altrove, fuori dai confini del paese, i cui abitanti non sanno che dipingerlo

con le tinte avventurose dell'*epos* quando ve ne giunga l'eco (sulla concezione di tempo e spazio nei *Malavoglia*, si veda anche La critica, *Tempo e spazio nei Malavoglia: tra storia e mito*, p. 191).

Il passaggio dalla stabilità ripetitiva del tempo mitico all'instabilità imprevedibile di quello storico trova una rappresentazione emblematica nell'esperienza del giovane 'Ntoni, il personaggio più insofferente verso il mondo chiuso di Acì Trezza (vedi *Testo 6*). Allontanatosi dal paese, 'Ntoni sarà costretto a misurare la propria irrimediabile diversità, allorché, dopo aver conosciuto il mondo, comprenderà che non gli è più possibile reinserirsi nell'ambiente originario. Alla fine del romanzo, nell'addio definitivo al paese ormai divenuto per lui estraneo, la partenza senza ritorno di 'Ntoni segna il passaggio doloroso al tempo aperto del divenire storico, rispetto al quale la circolarità ripetitiva del tempo del villaggio si allontana in un'irrecuperabile dimensione mitica.

Forme e codici

UNA LINGUA PER LA NUOVA PROSA

Possiamo dire, semplificando, che la dominante linguistica dei romanzi verghiani che precedono la stagione verista è quella fiorentina, di imitazione manzoniana. Ma già in *Vita dei campi* (1880), e più ancora nei *Malavoglia* (1881), lo scrittore si trova ad affrontare il problema di una lingua che sia coerente con le nuove strade narrative e stilistiche intraprese e per la quale le varie soluzioni sin qui proposte dalla prosa italiana non sembravano offrire modelli accettabili. Ricordando le gravi difficoltà incontrate assieme all'amico, Luigi Capuana spiega con chiarezza ed efficacia (*Per l'arte*, 1885; vedi Modulo 3, Testo 4) le ragioni del travaglio di chi voleva porsi al di fuori degli impacci retorici della tradizione:

«Pel nostro lavoro avevamo bisogno di una prosa viva, efficace, adatta a rendere tutte le quasi impercettibili sfumature del pensiero moderno, e i nostri maestri non sapevano consigliarci altro: *studiate i recentisti!* Avevamo bisogno d'un dialogo spigliato, vigoroso, drammatico, e i nostri maestri ci rispondevano: *studiate i comici del cinquecento!* [...] Fu forza decidersi a cercare qualcosa da noi, a tentare, a ritentare; quella prosa moderna, quel dialogo moderno bisognava, insomma, inventarlo di sana pianta. I toscani, che avrebbero potuto darci il gran soccorso della loro lingua viva, non facevano nulla [...]. Dovevamo rimanere colle mani in mano, aspettando la prosa nuova di là da venire? E ne abbiamo imbastita una pur che sia, mezza francese, mezza regionale, mezza *confusionale*, come tutte le cose messe su in fretta. I futuri vocabolaristi non la ditteranno [...]; ma gli scrittori che verranno dietro a noi ci accenderanno qualche cero, se non per altro, per l'esempio di *aver parlato scrivendo*».

L'ITALIANO REGIONALE

I connotati regionali che la poetica del Verismo assume in Italia sembrano escludere, d'altro canto, la soluzione unificante manzoniana e orientare piuttosto verso una

La lingua dei Malavoglia

realtà linguistica di fatto già esistente, vale a dire l'*italiano regionale* parlato da persone colte ed espressione di tradizioni culturali differenziate. Il lessico dei *Malavoglia* ha un *colore* dialettale, ma, tranne rarissime eccezioni, non preleva termini dal dialetto parlato: la lingua – Verga lo sostiene con determinazione – doveva essere l'italiano, e al tempo stesso «rendere il costume e il parlare di un particolarissimo *ethnos*; doveva insomma essere insieme nazionale ed etnificata» (G. Nencioni). Con un'operazione analoga a quella del milanese Manzoni, il ricorso a dizionari e repertori fraseologici siciliani e italiani rappresenta dunque per lo scrittore uno strumento indispensabile per coniugare la competenza linguistica nativa con quella acquisita. Anche dal punto di vista sintattico, la lingua dei *Malavoglia* presenta i tratti di un uso non codificato dalla tradizione scritta: la prevalenza della paratassi, che dispone sullo stesso piano l'accumulo, talora casuale, delle proposizioni non organizzate in una prospettiva gerarchica, l'iterazione di moduli sintattici privilegiati, l'uso consueto di un generico «che» subordinante, corrispondente al siciliano «ca», imprime anche alla dimensione grammaticale un colore locale, abbassando la lingua del narratore al livello della parlata popolare. Peraltro il paradigma circolare, ripetitivo, che agisce a diversi livelli del testo, modella anche l'impianto linguistico, non solo nell'andamento ripetitivo del lessico, delle locuzioni, degli schemi sintattici, ma anche nella dominanza assoluta dell'imperfetto durativo; questo, «nella sua indefinita continuità, era certo il tempo più adatto a rappresentare lo stagnante e desolato ripetersi della quotidianità di Trezza, solo superficialmente inciso dai pochi eventi che segnano la *vita crucis* della famiglia Toscano» (G. Nencioni).

Anche la lingua del *Mastro-don Gesualdo* sarà piegata alle cadenze del parlato – di un parlato, in questo caso, più vicino a quello della borghesia –, nelle quali, tuttavia, data la diversa e più problematica tipologia del narratore, alcuni ravvisano un intento realistico-espressivo più che mimetico.

LE TECNICHE DELLA NARRAZIONE Si è già più volte accennato, anche a proposito delle novelle di *Vita dei campi* che inaugurano la stagione verista (si veda soprattutto il Testo 2), alla tecnica narrativa verghiana che abbiamo definito «artificio della regressione», secondo la quale il narratore si pone al livello della realtà narrata, facendo proprie le categorie interpretative dei personaggi. Nei *Malavoglia* questa tecnica viene perfezionata, raggiungendo quell'adesione del soggetto alla forma che conferisce all'opera d'arte, come auspicava l'autore, il carattere dell'«essersi fatta da sé» (si veda ancora la *Prefazione* all'*Amante di Gramigna*, Testo 3): ciò significa, fra l'altro, un registro linguistico e stilistico abbassato al livello degli abitanti del villaggio (vedi nella pagina qui accanto *Forme e codici*, *La lingua dei Malavoglia*), l'uso frequente del discorso indiretto libero, la rinuncia a definire i caratteri dei personaggi in modi che non siano quelli rivelati dai loro comportamenti, l'abolizione di tutti quegli interventi del narratore (analessi o prolessi, cioè anticipazione o posticipazione di fatti e avvenimenti dell'intreccio) che derivino da una conoscenza più ampia della vicenda rispetto a quella che ne hanno i personaggi stessi. Secondo il critico Guido Baldi, al quale si deve la fortunata definizione della tecnica regressiva verghiana, la rinuncia ad adottare il punto di vista di un intellettuale borghese si comprende alla luce della convinzione di Verga che non possano darsi, in alcun modo, alternative alla realtà esistente. Infatti, una collocazione esterna del narratore, stabilendo una distanza critica rispetto alla vicenda narrata, implicherebbe la possibilità di un giudizio e, di conseguenza, la fiducia in un intervento in grado di modificare le condizioni dell'esistente. Al contrario, per l'autore, qualsiasi forma di valutazione critica appare priva di senso, convinto com'è dell'impossibilità di trasformare ciò che nella realtà e nella società è dato una volta per tutte, vale a dire le leggi, immutabili in ogni tempo e in ogni luogo, dell'utile economico, della volontà di sopraffazione, della lotta per la vita.

DUE OTTICHE INCONCILIABILI La componente di nostalgia romantica che, ancora in *Fantasticherie* (Testo 1), conferiva al mondo arcaico, non sfiorato dal progresso, connotati di genuinità e purezza, subisce nelle pagine del romanzo un notevole ridimensionamento, se l'autore estende anche all'universo primitivo ritratto nei *Malavoglia* le caratteristiche della violenza e del cinismo.

Tuttavia, un incancellabile residuo di idealismo, che il brutale realismo dell'esistenza non riesce a rimuovere, assegna, aprioristicamente e senza alcuna ragione sociale, un privilegio morale alla famiglia Malavoglia, facendone l'unica fedelmente ancorata ai valori dell'onestà, del rispetto, della solidarietà. Accade allora che si crei una frattura fra l'ottica degli abitanti del villaggio e quella dei Malavoglia, messa bene in risalto dall'autore con efficaci procedimenti di straniamento. Sconosciuti alla mentalità paesana, che non sa vedere più in là del calcolo economico, i sentimenti puri della famiglia vengono interpretati e rappresentati come «anomali», al punto che il dolore dei familiari per la morte di Bastianazzo, naufragato insieme alla barca carica di lupini (la tragedia con cui il romanzo si apre), appare «strano» ed è riguardato con irriverenza da un punto di vista collettivo, capace solo di attribuire l'inconsolabile sofferenza dei familiari al dramma del tracollo economico.

IL RITRATTO DALL'INTERNO Al contrario, può accadere che, quando investano la sfera dei Malavoglia, le stesse forze economiche si carichino di significati morali: nel sollecitare i congiunti a ogni sacrificio utile per pagare il debito dei lupini comprati «a credenza», il vecchio padron 'Ntoni fa di continuo appello al senso dell'onore, nonché ai valori dell'onestà e della serietà del lavoro, a cui nessuno della sua discendenza può permettersi di derogare. Si tratta dunque di due ottiche inconciliabili, a illuminare le quali provvede l'accorta regia del narratore, che concede solo ai Malavoglia la prerogativa di essere ritratti anche da un punto di vista interno, in modo tale che risalti chiaramente l'opposizione fra il loro sistema morale e la deformazione a cui questo viene sottoposto quando passi attraverso l'ottica malevola dell'intera comunità paesana. Tuttavia, la diversità rispetto all'ambiente in cui sono inseriti è vissuta inconsapevolmente dai protagonisti, tanto che non produce alcuna forma di coscienza critica e ancor meno la possibilità di incidere sul mondo circostante, modificandolo (vedi *Testo 7*).

UN MONDO IDEALE Come si vede, dunque, pur avendo rinunciato a credere nella primitiva purezza delle classi umili, Verga continua a far convivere nella propria ideologia il vagheggiamento ideale di un mondo sottratto alle crude leggi della lotta per la vita e l'indagine disincantata sugli spietati rapporti fra gli uomini. E se nell'ideologia sottesa a *Fantasticherie* la purezza degli umili trovava ancora una sua collocazione storica, essendo appannaggio di un mondo precivilizzato, all'altezza dei *Malavoglia* il persistere di un'oasi d'eccezione risponde soltanto a un desiderio soggettivo dell'autore, incapace di rinunciare del tutto al sogno, anche quando faccia dello «studio sincero e spassionato» il carattere peculiare della propria opera.

PROPOSTE DI LETTURA La sezione antologica dedicata ai *Malavoglia* apre sulla *Prefazione* al romanzo (Testo 4), che illustra gli aspetti teorici della poetica verista di Verga ponendoli nell'ottica del progettato «ciclo dei vinti». I testi successivi presentano invece i caratteri salienti del romanzo: la novità nella presentazione di ambiente e personaggi (Testo 5); l'abilità sottile dello scrittore nella costruzione ideologica e tematica, in cui sono orchestrati diversi punti di vista (Testo 6); la capacità di sfiorare il registro drammatico e lirico senza abbandonare la volontà di rappresentare impassibilmente la realtà (Testo 7).

La critica

Giovanni Nencioni

L'impiego della deissi nei *Malavoglia*

Il linguista e storico della letteratura Giovanni Nencioni analizza in queste pagine alcuni aspetti della lingua dei *Malavoglia*. Seguendo un'intuizione che era già stata del grande critico austriaco Leo Spitzer, Nencioni studia il modo in cui l'autore utilizza nel testo i cosiddetti «deittici», ovvero tutti gli elementi linguistici che contribuiscono a creare lo spazio scenico dei *Malavoglia*, definendo i rapporti di prossimità o di lontananza tra chi parla e gli eventi raccontati, tra il microcosmo di Acì Trezza e il mondo vasto e pericoloso che si estende al di fuori del nucleo del villaggio.

[...] Potremmo parlare dei fattori deittici¹ che contribuiscono a costituire lo spazio scenico dei *Malavoglia* e, dentro di esso, le distanze tra i personaggi. Ma la deissi spaziale (come del resto l'uso di certi tempi e modi verbali, quali il presente, il futuro, il congiuntivo, il condizionale) è talmente legata al parlato, e quindi alla gestualità e all'intonazione, che non può essere scissa dall'esame di questo e dalla sua ripetitività. [...] Vengono in primo luogo i geniali nomignoli (le «*nciuri*»), dei quali occorrerebbe accertare puntualmente quanto essi sono usati invece del nome, che più spesso del nomignolo è accompagnato dal titolo di posizione sociale o di rispetto o, nel parlato, di allocuzione: *doni*, *donna*, *padrone*, *mastro*, *massaro*, *compare*, *comare*, *gnà*, *zio*; e quando vengono uniti al nome in qualità di cognome («lo zio Crocifisso "Campana di legno"»;

«compare Agostino "Piedipapera"»; «compare Mariano "Cinghialenta"»; «comare Grazia "Piedipapera"»; «comare Venera la Zuppidda»; «mastro Turi Zuppiddo»; «Maruzza la Longa»); e quando il nome è seguito dalla qualifica professionale («don Silvestro il segretario») [e «don Silvestro, il segretario»], «don Giammaria, il vicario», «don Franco lo speziale», «massaro Filippo l'ortolano», «mastro Turi calafato»), ciò che ritorna anche dopo la prima presentazione dei personaggi e dentro le battute dirette. Attraverso incalzanti ripetizioni tutto ciò tesse una rete di spazio sociale in cui i personaggi prendono la loro prossemica;² in piena coerenza col fatto che il grande testo dei *Malavoglia* è costruito, o meglio si costruisce a poco a poco di poche e piccole cose e di poche e piccole parole.

Un altro importante fattore della prossemica dei *Malavoglia*

1. **fattori deittici**: «fattori indicativi»; si tratta di elementi linguistici che ancorano l'enunciato al contesto spazio-temporale in cui l'enunciato stesso viene prodotto.

2. **prendono la loro prossemica**: «definiscono i propri rapporti interpersonali rispetto agli altri personaggi». La *prossemica* è quella parte della semiologia che studia

l'uso dello spazio a fini significativi, per esempio le relazioni di prossimità e di distanza interpersonali.

voglia è l'uso ostensivo³ o pseudo-ostensivo del dimostrativo *quello*, che esalta la non benevola gestualità del discorso diretto e rivissuto, e anche del narrato. Frequente è il costruito «quel furbaccio di Campana di legno», «quella civetta di Sant'Agata», «quel cuor contento della cugina Anna», «quell'elefante di mastro Turi»; e il più semplice «quelle bestie comunicate», «quelle quattro noci», «quella brutta Vespaccia», e il semplicissimo ma perciò pregnante di rinvio e di ammiccio «quella Santuzza», «quel matrimonio della Mena», «a quel modo», «(non ci sentiva) da quell'orecchio»; senza dire dei «quello lì» e «quello là», sempre connessi (a differenza di «questo qui») ad una censura spregiativa. Talvolta il dimostrativo è l'antecedente enfatico di un'espansione relativa («quelli sgorbi, che sembravano ami di pesceluna», «una di quelle sere in cui...») o introduce un'apposizione etichettante («compare Alfio Mosca, quello del carro dell'asino»).

E va infine segnalato il *con* presentativo di atteggiamenti o caratteri del personaggio, a loro volta enfatizzati dal dimostrativo: come nella fotografia di 'Ntoni soldato («Pareva San Michele Arcangelo in carne ed ossa, con quei piedi posati sul tappeto...»), o, nel *cave a signatis*⁴ di don Giammaria («un arruffapopolo, con quella gamba storta!»), o nel ritratto dello zio Crocifisso («stava in piazza tutto il giorno, colle mani nelle tasche, o addossato al muro della chiesa, con quel giubbone tutto lacero...»), o infine nel *leitmotiv* di don Michele «colla pistola sullo stomaco [o sulla pancia] e i calzoni dentro gli stivali».

Ma la deissi di Trezza non poteva essere soltanto esotica, centripeta; al di fuori e contro il villaggio di Trezza c'era, e doveva esserci, la città e il mondo, con la tentazione e il pericolo di quella dispersione cui accenna già la prima pagina del romanzo: «Le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia...». «Di qua e di là»: ecco un binomio deittico di divergenza, di lacerazione, che tornerà più volte nel corso della storia, a livello tanto del microcosmo che del macrocosmo. Se, all'inizio, Maruzza, angosciata dalla burrasca fatale, «andava sempre di qua e di là, per la casa e pel cortile», e così padron 'Ntoni per il paese, e il simbolico nespole «lasciava cadere le foglie vizzate, e il vento le spingeva di qua e di là pel cortile»; e se, alla fine, padron 'Ntoni negava che ci fosse più bisogno di riacquistare la casa di famiglia «ora che i *Malavoglia* erano di qua e di là»; a 'Ntoni, che stava per esiliarsi dal proprio paese, il mare di Trezza parlava con voce amica, «perché il mare non ha paese nemmeno lui, ed è di tutti quelli che lo stanno ad ascoltare, di qua e di là dove nasce e muore il sole». All'arroccata spietata chiusura del piccolo *ethnos* si contrapponeva, nel cuore dell'apolide come nell'universo del narratore, l'immensa apertura di uno spazio non etnificato.⁵

G. Nencioni, *La lingua dei Malavoglia e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Morano Editore, Napoli 1988, pp. 48-51

3. **l'uso ostensivo**: l'uso di definire mostrando ciò che l'espressione linguistica denota.

4. **cave a signatis**: letteralmente, «guardati

dai segnati». È un detto latino che indica un pregiudizio volgare su coloro che recano un segno, un'anomalia fisica, quasi che la natura li abbia bollati.

5. **uno spazio non etnificato**: cioè uno spazio non regolato dai ritmi di vita di una comunità.

RETE DEI COLLEGAMENTI Il grande romanzo verghiano è un'operazione unica dal punto di vista culturale e stilistico e conserva una sua spiccata individualità anche nei numerosi collegamenti che lo legano alla temperie contemporanea. Dal punto di vista teorico, il legame più forte del Testo 4 è con le analoghe delucidazioni offerte dallo stesso Verga nella *Prefazione* all'*Amante di Gramigna* (Testo 3 di questo modulo), oltre che da Zola e Capuana (Modulo 3, Testi 2 e 4). Dal punto di vista tematico, naturalmente, il collegamento si estende ai romanzi della letteratura realista di fine Ottocento, quali le opere raccolte nel Tema *Geografia dell'animo nella narrativa dell'Italia unita*, in particolare le pagine di De Roberto (Documento 4). Va da sé che il Testo 6 (*La morte della Longa*) ha un antecedente illustre nel capitolo dei *Promessi sposi* che tratta degli «untori» durante la peste di Milano, mentre il Testo 7 (*La ricostruzione della famiglia*) richiama la solitudine di Renzo al passaggio dell'Adda (a questo proposito si veda 4. *Il Romanticismo*, Modulo 9, in particolare il Testo 18). Dal punto di vista tecnico e stilistico, la geniale assunzione corale della massa di Acì Trezza avrà un suo corrispettivo, inaspettatamente, nelle opere più innovative della letteratura europea del Novecento: si esamini quindi il radicale passaggio che dal discorso indiretto libero di Verga condurrà alle pagine di Joyce (vedi Modulo 10, Testi 5 e 6).

La trama I Malavoglia

■ Ad Ac Trezza, paese sulla costa orientale della Sicilia, non lontano da Catania, vive la famiglia di pescatori Toscano, da sempre soprannominata "Malavoglia". È composta dal nonno, il vecchio padron 'Ntoni, dal figlio Bastianazzo, marito di Maruzza (detta "la Longa"), e dai loro cinque figli: 'Ntoni, Luca, Mena (detta "Sant'Agata"), Alessi e Lia. Benestanti e proprietari di una barca, la "Provvidenza", i Malavoglia decidono di tentare un affare economico, comprando «a credenza» dallo zio Crocifisso un carico di lupini – semi commestibili usati nell'alimentazione di bestie e uomini – per rivenderli a Riposto, un paese della costa vicino a Trezza. Nel frattempo il giovane 'Ntoni, chiamato per la leva militare, è destinato a Napoli, dove, per la prima volta lontano dal paese, fa esperienza della vita cittadina. Ma nel naufragio della "Provvidenza", sorpresa in mare da una tempesta, muore Bastianazzo e si perde il carico di lupini non ancora pagati. La famiglia cerca allora di rimediare al tracollo economico (cui si aggiunge il disonore del declassamento sociale): mentre le donne di casa continuano le loro occupazioni quotidiane, il giovane 'Ntoni, tornato dal servizio militare, lavora a giornata con il nonno nella barca di padron Fortunato Cipolla e tutti si adoperano per restaurare la "Provvidenza". Se 'Ntoni è sempre più insoddisfatto della nuova condizione e oppone ai valori arcaici del nonno velleitari desideri di cambiamento, un altro valido aiuto viene meno quando Luca deve partire per la chiamata militare. Per un momento, tuttavia, le sorti della famiglia sembrano volgere verso un'evoluzione positiva: la barca, restaurata da Turi Zuppiddu, viene rimessa in mare, padron 'Ntoni riesce a saldare una parte del debito e a combinare il fidanzamento della nipote Mena, nascostamente innamorata del carrettiere Alfio Mosca, con il più benestante Brasi Cipolla. Ma la tregua concessa da una sorte avversa è di breve durata: Luca muore nella battaglia di Lissa e l'impacciabile usura praticata

dallo zio Crocifisso riesce a espropriare alla famiglia la casa del nespolo, simbolo delle tradizioni e dei valori arcaici celebrati da padron 'Ntoni.

■ Il nuovo e più grave declassamento della famiglia comporta, nella logica economica del paese, la rottura del fidanzamento di Mena con Brasi Cipolla. Dopo la morte della Longa, uccisa dal colera, 'Ntoni, sempre più oppresso dalle angustie della vita familiare, decide di andarsene dal paese. Sarà un soggiorno breve e fallimentare, in seguito al quale il giovane, tornato a casa, sembrerà per un momento condividere la volontà del nonno di affrontare sacrifici e difficoltà per cercare di riscattare la casa del nespolo. Obiettivo per il quale, in verità, lavorano alacremente, oltre al nonno, solo Alessi e Mena, mentre 'Ntoni finisce per unirsi a un gruppo di contrabbandieri e Lia vive irresponsabilmente, non disdegnando fra l'altro le attenzioni del brigadiere don Michele, al quale 'Ntoni, colto in flagrante nell'attività di contrabbando, indirizza una coltellata che lo condurrà in tribunale. Il processo infligge il colpo di grazia al vecchio padron 'Ntoni, in quanto non solo il nipote viene condannato, ma l'avvocato difensore, costruendo la tesi del delitto d'onore secondo la quale 'Ntoni avrebbe accoltellato il brigadiere per vendicare l'onore perduto della sorella, porta alla luce la relazione di Lia con don Michele. Padron 'Ntoni, colpito da un male, non si riprenderà più e morirà in ospedale, a Catania, lontano dai suoi, mentre Lia, ormai avviata sulla strada della perdizione, se ne andrà non si sa dove. Scontata la condanna, una sera 'Ntoni arriva alla casa del nespolo, dove, dopo averla riscattata, sono finalmente tornati a vivere Alessi, sposato con Nunziata, e Mena, che ha definitivamente rinunciato al matrimonio sentendo gravare anche su di sé il disonore della sorella Lia. Ma 'Ntoni capisce che in quel luogo non può più restare e, dopo un'ultima occhiata al paese, si allontana senza che nessuno cerchi di trattenerlo.

Testo 4

La vaga bramosia dell'ignoto

Prefazione ai Malavoglia

La Prefazione ai Malavoglia doveva servire da introduzione generale a un progetto narrativo di vasta portata, concepito almeno a partire dal settembre del 1875, quando compare in una lettera di Verga all'editore Treves l'accenno velato a un

«bozzetto marinairesco» dal titolo Padron 'Ntoni. Tale progetto assorbirà lo scrittore fino al 1889, non giungendo, tuttavia, che poco oltre il secondo momento dell'elaborazione, con il compimento e la pubblicazione di Mastro-don Gesualdo.

Questo racconto è lo studio sincero e appassionato¹ del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime inquietudini per il benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola, vissuta sino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio.

⁵ Il movente dell'attività umana che produce la fiamma del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato, e potrà quindi osservarsi con maggior preci-

sione. Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice. Man mano che cotesta ricerca del meglio di cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi, e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali. Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta per i bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarnerà in un tipo borghese, *Mastro-don Gesualdo*,² incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella *Duchessa de Leyra*,³ e ambizione nell'*Onorevole Scipioni*,⁴ per arrivare all'*Uomo di lusso*,⁵ il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto.⁶ A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno della passione va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee. Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale.

Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi⁷ le inquietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppa⁸ la luce della verità. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono: il giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio⁹ a beneficio di tutti. Ogni movente di cotesto lavoro universale, dalla ricerca del benessere materiale alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; e quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo¹⁰ come ci va. Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiamma, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti,¹¹ i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani.

I *Malavoglia*, *Mastro-don Gesualdo*, la *Duchessa de Leyra*, l'*Onorevole Scipioni*, l'*Uomo di lusso* sono altrettanti vinti che la corrente ha deposti sulla riva, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimate¹² del suo peccato, che avrebbero dovuto essere lo sfiorare della sua virtù. Ciascuno, dal più umile al più elevato, ha avuta la sua parte nella lotta per l'esistenza, per il benessere, per l'ambizione – dall'umile pescatore al nuovo arricchito¹³ alla intrusa nelle alte classi¹⁴ all'uomo dall'ingegno e dalle volontà robuste, il quale si sente la forza di dominare gli altri uomini, di prendersi da sé quella parte di considerazione pubblica che il pregiudizio sociale gli nega per la sua nascita illegale; di fare la legge, lui nato fuori della legge¹⁵ all'artista¹⁶ che crede di

2. *Mastro-don Gesualdo*: il secondo romanzo del progetto narrativo di Verga, terminato, dopo una lunghissima elaborazione e una successiva revisione, alla fine del 1889.

3. *Duchessa de Leyra*: nelle intenzioni di Verga, il romanzo *La duchessa de Leyra* avrebbe avuto come protagonista Isabella, figlia di Mastro-don Gesualdo, penetrata nell'aristocrazia da intrusa (vedi r. 46).

4. *Onorevole Scipioni*: mai realizzato, il romanzo doveva avere come protagonista il figlio illegittimo di Isabella, nato da una relazione prematrimoniale con il cugino, Corrado La Gurna.

5. *Uomo di lusso*: il testo conclusivo del "ciclo dei Vinti" doveva narrare di un artista, identificabile con Corrado La Gurna (vedi nota precedente), il quale, a Firenze,

«sciupa lentamente le sue doti artistiche, senza nulla fare, senza nulla concludere» (così Verga in un'intervista del 1911).

6. *consunto*: "consumato, logorato".

7. *dileguansi*: "si dileguano", per enclisi, fenomeno in base al quale una parola atona (qui, "si") si appoggia unendosi alla parola che segue (qui, la forma verbale "dileguano").

8. *sviluppa*: "si sviluppa", per enclisi (vedi nota precedente).

9. *individuo cooperante inconscio*: vale a dire, "l'individuo che opera insieme a tanti altri e a beneficio di essi, anche senza esserne pienamente consapevole".

10. *al certo*: "certamente".

11. *sopravvegnenti*: "coloro che seguono nel tempo", e che impongono la loro auto-

rità calpestando brutalmente i vinti.

12. *stimate*: "stimmate", segni caratteristici del martirio cristiano; in senso lato, "piaghe, tracce dolorose".

13. *dall'umile pescatore... arricchito*: il riferimento è ai personaggi di padron 'Ntoni, protagonista dei *Malavoglia*, e di Gesualdo Motta, protagonista di *Mastro-don Gesualdo*.

14. *intrusa nelle alte classi*: Isabella, protagonista della *Duchessa de Leyra* (vedi nota 3).

15. *dall'uomo... fuori della legge*: è l'onorevole Scipioni, protagonista del progettato romanzo omonimo (vedi nota 4).

16. *artista*: il protagonista del progettato romanzo conclusivo del ciclo, *L'uomo di lusso* (vedi nota 5).

1. *spassionato*: "obiettivo".

50 seguire il suo ideale seguendo un'altra forma dell'ambizione. Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.

Milano, 19 gennaio 1881



La vaga bramosia dell'ignoto

LO SVILUPPO DEL TESTO La parte della *Prefazione* ai *Malavoglia* che abbiamo letto sviluppa un duplice tema. L'autore esordisce infatti enunciando la motivazione principale della narrazione, quell'ansia di cambiare la propria posizione nel mondo che coincide, su ampia scala, con il movimento stesso del progresso. A questo meccanismo generale l'autore dedicherà un ciclo di romanzi, nel quale vedremo il *movimento dell'attività umana* (r. 5) all'opera in vari ambienti sociali, dal più semplice al più raffinato e decadente.

Illustrato nelle linee essenziali e nei titoli il progetto del ciclo, l'autore sviluppa più ampiamente l'idea di progresso con i suoi diversi ordini di conseguenze: ciò che per la collettività rappresenta un guadagno è spesso una perdita per il singolo, che viene travolto dal meccanismo messo in moto dalla propria ambizione. In chiusura, questa caratteristica dell'ambizione umana viene nuovamente collegata al progetto del ciclo: si specifica quindi che il ciclo sarà appunto dedicato ai perdenti, a coloro che sono stati travolti, ai *vinti* (rr. 39 e 43) della storia.

LO SVILUPPO DELL'IDEA La Fondazione catanese che custodisce i manoscritti di Giovanni Verga ha conservato due redazioni autografe della *Prefazione* ai *Malavoglia*. La prima porta la data del 19 gennaio, la seconda del 22 gennaio 1881. Nonostante la preferenza accordata dall'editore Treves alla seconda versione, Verga sceglierà di pubblicare la prima, ricorrendo però a una lunga serie di interpolazioni e di modifiche e inserendo cospicui brani tratti da quella scartata.

Il risultato è un testo misurato, semplice, asciutto, nel quale il punto di vista dell'«artista» lascia il posto a quello, più lontano e più maturo, dell'«osservatore» (r. 37), dando vita a un piccolo tentativo di prosa scientifica, sulla linea pro-

grammatica dei Goncourt, di Zola (vedi Modulo 3) e anche, lontanamente, di Honoré de Balzac (1799-1850): un testo pieno di disincanto, di amarezza pessimista, con una realtà vista sotto forma di ingranaggio, di meccanismo divoratore, di forza cieca e inesorabile.

LA TESI DA DIMOSTRARE Il pessimismo di Verga sembra rifarsi agli stessi dati documentari che avevano dato origine, tre anni prima, alla cruda e cieca vicenda descritta in *Rosso Malpelo* (Testo 2), vale a dire le inchieste di Leopoldo Franchetti e Sidney Sonnino sulla condizione degli umili della Sicilia e gli studi sulla storia del Meridione di Pasquale Villari. In aggiunta Verga consulta in questi anni le fonti etnologiche e linguistiche che raccoglievano i motti, i proverbi, le tradizioni popolari siciliane.

Il progetto, tuttavia, non insegue la fedeltà storica, né la soluzione riparatrice alle questioni sociali: esso intende dimostrare l'impossibilità dell'individuo di opporsi alla *fiumana del progresso* (r. 5), negli strati bassi come in quelli alti della società. L'autore sostiene che i *vinti* non si trovano solo tra i pescatori o i contadini delle *basse sfere* (r. 7), ma anche tra i grandi possidenti, tra i rappresentanti della borghesia arricchita, tra i nuovi parlamentari e gli aristocratici.

La società da lui ricostruita si mostra, così, tanto più fragile e guasta, quanto più è percorsa dallo sguardo distante, *senza passione* (r. 52), dello scienziato: muovendo da una comunità il più possibile semplice, nella quale i meccanismi di sopravvivenza sono continuamente messi alla prova dalla necessità immediata, l'indagine si allargherà progressivamente sino a comprendere l'*umanità* (r. 27) per svelare i meccanismi di un *lavorio universale* (r. 34).

Lavoro sul testo

- 1 Che cosa significa, secondo te, l'espressione *vaga bramosia dell'ignoto* (rr. 3-4)?
- 2 Di quali romanzi avrebbe dovuto comporsi il «ciclo dei vinti»?
- 3 Svolgi una breve ricerca e individua le fonti documentarie a sostegno del pessimismo che Verga manifesta nel ritrarre le condizioni di vita nella Sicilia di fine Ottocento.

I Dal testo al mondo

Il darwinismo sociale

TESTO
DI RIFERIMENTO
■ Verga, *La vaga bramosia dell'ignoto* (T4)

CONFRONTI
E COLLEGAMENTI
■ Svevo, *Alfonso e Macario* (M12, T1)

Nell'immagine,
Teofilo Patini,
Bestie da soma,
1886.

Il sostantivo «lotta» compare tre volte (rr. 11, 45 e 51) nella *Prefazione* ai *Malavoglia* (1881) a indicare la «lotta per l'esistenza». La concezione vergiana delle relazioni sociali come conflitto incessante tra gli individui alla «ricerca del meglio» (inteso come «meglio» materiale: assenza di bisogni, benessere, ambizione) è per certi versi riconducibile a una tendenza sociologica molto diffusa nella seconda metà dell'Ottocento: il *darwinismo sociale*. Tale tendenza è così chiamata perché estende alla società le stesse leggi che il naturalista inglese Charles Darwin (1809-82) nella sua fortunata opera *Sull'origine delle specie* (*On the Origin of Species*, 1859) individua come regolatrici del mondo naturale e animale. Secondo Darwin, a causa della sproporzione tra il gran numero di organismi viventi e la limitatezza delle risorse alimentari, la vita dei singoli esseri è una continua competizione per sopravvivere (*struggle for life*, «lotta per la vita») regolata dalla legge del più forte, per effetto della quale prevalgono gli individui più resistenti, più aggressivi, più adatti all'ambiente, i cui caratteri sono via via trasmessi alla discendenza.

La selezione naturale teorizzata da Darwin è alla base di un perenne moto di evoluzione-adattamento-miglioramento, la cui formulazione filosofica, proiettata al di là delle teorie naturalistiche e nota in genere come «evoluzionismo», è elaborata in prima battuta dall'inglese Herbert Spencer (1820-1903). Questi sostiene che in tutte le società, come nella natura, c'è un inarrestabile moto evolutivo da forme più semplici a forme più complesse: poiché tale processo è ascensionale e irreversibile, l'evoluzione è sempre positiva in quanto è sempre «progresso». Spencer contribuisce alla diffusione del darwinismo sociale, le cui teorie – fiducia nella scienza, concezione materialistica della realtà, evoluzione attraverso la selezione – rientrano pienamente nel Positivismo, la corrente scientifico-filosofica dominante nella cultura borghese del secondo Ottocento.

Il darwinismo sociale, oltre a contribuire al mito borghese di un progresso illimitato, avrà un vasto utilizzo nel dibattito politico-economico e offrirà talvolta l'impianto teorico a dottrine democra-



che o moderate (Marx ed Engels lo accoglieranno nel loro pensiero socialista e lo stesso Spencer parlerà di legame funzionale tra società evoluta e liberalismo), ma offrirà soprattutto un forte sostegno ideologico a posizioni più pragmatiche, conservatrici e illiberali, ben lontane da quelle etico-idealistiche della borghesia «romantica» del primo Ottocento. La borghesia imprenditoriale e commerciale, nel suo spregiudicato realismo, vedrà nella selezione naturale e nella inevitabile prevalenza del più forte validi principi non solo per affermare la separazione tra progresso e valori morali, ma anche per tutelare il fondamento «naturale» del diritto dei ceti dominanti allo sfruttamento economico. In ambito politico, poi, l'estensione strumentale dei principi darwiniani – regolatori della storia dell'uomo e immutabili in quanto leggi di natura – sarà sostenuta dalle classi egemoni perché ritenuta funzionale alla conservazione del potere e dalle dottrine imperialistiche e colonialistiche per imporre la legge della forza o della superiorità di razza.

All'interno di queste posizioni, i più reazionari legittimeranno il diritto del più forte (uomo o partito che sia) a esercitare il potere a danno dei principi etico-giuridici della libertà e dell'uguaglianza. Altri invece, con una visione ugualmente conservatrice ma più pessimistica e problematica, prenderanno atto dell'inutilità di ogni cambiamento politico poiché comunque il progresso sociale, procedendo meccanicamente secondo leggi naturali e necessarie, esclude il controllo e la regolamentazione morale e intellettuale dell'uomo e quindi toglie giustificazione a ogni progetto rivoluzionario o di mutamento istituzionale: in quest'ottica i rapporti tra gli uomini, in qualunque assetto socio-politico, saranno sempre conflittuali e prevarrà sempre il più forte.

La casa del nespolo

I Malavoglia, capitolo 1

La narrazione dei Malavoglia si apre con un ritratto di famiglia che sconfina in una rapida ricognizione sulla vita del paese di Acì Trezza, piccolo villaggio di pescatori. La chiamata alla «leva di mare» di 'Ntoni, il nipote più grande del capofamiglia dei Malavoglia, diviene il pretesto per l'analisi di un mondo arcaico, premoderno, sapientemente ricostruito

dagli artifici del realismo verghiano. Il racconto prende avvio nel dicembre del 1863. La partenza di 'Ntoni dà inizio a una serie di circostanze sventurate: la stipula di un affare svantaggioso e il viaggio di una barca troppo vecchia (della quale giusto il nome, "Provvidenza", sembra «di buon augurio») verso un mare impietoso.

Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Acì Castello,¹ tutti buona e brava gente di mare, proprio all'opposto di quel che sembrava dal nomignolo, come dev'essere.² Veramente nel libro della parrocchia³ si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poiché da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Acì Castello, li avevano sempre conosciuti per Malavoglia, di padre in figlio, che avevano sempre avuto delle barche sull'acqua, e delle tegole al sole.⁴ Adesso a Trezza non rimanevano che i Malavoglia di padron⁵ 'Ntoni, quelli della casa del nespolo,⁶ e della Provvidenza ch'era amarrata sul greto,⁷ sotto il lavatoio, accanto alla Concetta dello zio Cola,⁸ e alla paranza⁹ di padron Fortunato Cipolla.¹⁰

Le burrasche che avevano disperso di qua e di là gli altri Malavoglia, erano passate senza far gran danno sulla casa del nespolo e sulla barca amarrata sotto il lavatoio, e padron 'Ntoni, per spiegare il miracolo, soleva dire, mostrando il pugno chiuso – un pugno che sembrava fatto di legno di noce – Per menare¹¹ il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro.

Diceva pure, – Gli uomini son fatti come le dita della mano: il dito grosso deve far da dito grosso, e il dito piccolo deve far da dito piccolo.

E la famigliuola di padron 'Ntoni era realmente disposta come le dita della mano. Prima veniva lui, il dito grosso, che comandava le feste e le quarant'ore;¹² poi suo figlio Bastiano, Bastianazzo, perché era grande e grosso quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città;¹³ e così grande e grosso com'era filava diritto alla manovra comandata,¹⁴ e non si sarebbe soffiato il naso se suo padre non gli avesse detto «soffiati il naso» tanto che s'era tolta¹⁵ in moglie la Longa quando gli avevano detto «piagliatela». Poi veniva la Longa, una piccina¹⁶ che badava a tessere, salare le acciughe, e far figliuoli, da buona massaia; infine i nipoti, in ordine di anzianità: 'Ntoni, il maggiore, un bigellone¹⁷ di vent'anni, che si buscava¹⁸ tutt'ora qualche scappelotto dal nonno, e qualche pedata più giù per rimettere l'equilibrio, quando lo scappelotto era stato troppo forte; Luca, «che aveva più giudizio del grande» ripeteva il nonno; Mena (Filomena) soprannominata «Sant'Agata»¹⁹ perché stava sempre al telaio, e si suol dire

«donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio»;²⁰ Alessi (Alessio) un moccioso tutto suo nonno colui!; e Lia (Rosalia) ancora né carne né pesce.²¹ – Alla domenica, quando entravano in chiesa, l'altro, pareva una processione.

Padron 'Ntoni sapeva anche certi motti²² e proverbi che aveva sentito dagli antichi,²³ «perché il motto degli antichi mai menti»: – «Senza pilota barca non cammina» – «Per far da papa bisogna saper far da sagrestano» – oppure – «Fa il mestiere che sai, che se non arricchisci camperai» – «Contentati di quel che t'ha fatto tuo padre; se non altro non sarai un bibrante» ed altre sentenze giudiziose.

Ecco perché la casa del nespolo prosperava, e padron 'Ntoni passava per testa quadra,²⁴ al punto che a Trezza l'avrebbero fatto consigliere comunale, se don Silvestro, il segretario, il quale la sapeva lunga, non avesse predicato che era un codino marcio,²⁵ un reazionario di quelli che proteggono i Borboni, e che cospirava pel ritorno di Franceschello,²⁶ onde poter spadroneggiare nel villaggio, come spadroneggiava in casa propria.

Padron 'Ntoni invece non lo conosceva neanche di vista Franceschello, e badava agli affari suoi, e soleva dire: «Chi ha carico di casa non può dormire quando vuole»²⁷ perché «chi comanda ha da dar conto».

Nel dicembre 1863, 'Ntoni, il maggiore dei nipoti, era stato chiamato per la leva di mare. Padron 'Ntoni allora era corso dai pezzi grossi del paese, che son quelli che possono aiutarci.²⁸ Ma don Giammaria, il vicario,²⁹ gli aveva risposto che gli stava bene, e questo era il frutto di quella rivoluzione di satanasso,³⁰ che avevano fatto collo sciorinare³¹ il fazzoletto tricolore dal campanile. Invece don Franco lo speziale³² si metteva a ridere fra i peli della barbona, e gli giurava frestandosi le mani che se arrivavano a mettere assieme un po' di repubblica, tutti quelli della leva e delle tasse li avrebbero presi a calci nel sedere, che soldati non ce ne sarebbero stati più, e invece tutti sarebbero andati alla guerra, se bisognava. Allora padron 'Ntoni lo pregava e lo strapregava per l'amor di Dio di fargliela presto la repubblica, prima che suo nipote 'Ntoni andasse soldato, come se don Franco ce l'avesse in tasca; tanto che lo speziale finì coll'andare in collera. Allora don Silvestro il segretario si smascellava dalle risa³³ a quei discorsi, e finalmente disse lui che con un certo gruzzoletto fatto scivolare in tasca a tale e tal'altra persona che sapeva lui, avrebbero saputo trovare a suo nipote un difetto da riformarlo.³⁴ Per disgrazia il ragazzo era fatto con coscienza, come se ne fabbricano ancora ad Acì Trezza, e il dottore della leva, quando si vide dinanzi quel pezzo di giovanotto, gli disse che aveva il difetto di esser piantato come un pilastro su quei piedacci che sembravano pale di ficodindia;³⁵ ma i piedi fatti a pala di ficodindia ci stanno meglio degli stivalini stretti sul ponte di una corazzata, in certe giornatacce;³⁶ e perciò si presero 'Ntoni senza dire «permettete». La Longa, mentre i coscritti³⁷ erano condotti in quartiere,³⁸ trottaffo trafelata accanto al passo lungo del figliuolo, gli andava raccomandando di tenersi sempre sul petto l'abito della Madonna,³⁹ e di mandare le notizie ogni volta che tornava qualche conoscente dalla città, che poi gli avrebbero mandati i soldi per la carta.

Il nonno, da uomo, non diceva nulla; ma si sentiva un groppo nella gola anch'esso, ed evitava di guardare in faccia la nuora, quasi ce l'avesse con lei. Così se ne tornarono ad Acì Trezza

1. Trezza... Acì Castello: Acì Trezza è un paesino sulla costa orientale della Sicilia, 5 chilometri a nord di Catania (vedi Fantasticheria, Testo 1, nota 1); Ognina è un paesino a 3 chilometri da Catania; Acì Castello si trova invece a 7 chilometri dal capoluogo.
2. come dev'essere: come spesso avviene nell'uso linguistico popolare, il soprannome è antifrastico, indica cioè qualità opposte a quelle che caratterizzano realmente il soggetto. In siciliano quest'uso dell'appellativo è detto "ngiuria".
3. nel libro della parrocchia: "nel registro delle nascite", custodito di norma presso la chiesa parrocchiale del paese.
4. che avevano sempre avuto... sole: "[i Malavoglia] erano conosciuti come onesti pescatori, con una solida sistemazione economica" ("avere tegole al sole" significa "possedere un tetto sotto il quale dormire": le tegole sono infatti elementi di laterizio usati per coprire i tetti delle case).
5. padron: appellativo che nel linguaggio

popolare indica i proprietari di imbarcazioni mercantili o da pesca.
6. casa del nespolo: la casa d'origine dei Malavoglia si distingue per un nespolo che domina l'interno del corile (si veda anche Fantasticheria, Testo 1, nota 22).
7. Provvidenza... greto: la barca da pesca, tirata in secco.
8. zio Cola: uno tra i più attivi pescatori di Acì Trezza; nel cap. 6, il giovane 'Ntoni andrà a lavorare, pagato a giornata, proprio sotto di lui.
9. paranza: barca per la pesca sotto costa.
10. padron Fortunato Cipolla: è il proprietario di barche (vedi nota 5) più ricco di Acì Trezza.
11. menare: "condurre".
12. che comandava... le quarant'ore: "che era il capo assoluto della famiglia"; la prima parte dell'espressione deriva dal siciliano "cumannari li festi" ("esercitare il potere"); tra i riti cristiani, le quarant'ore prevedono l'esposizione e l'adorazione del

Sacramento per quaranta ore consecutive, il medesimo tempo trascorso da Gesù nel sepolcro.
13. il San Cristoforo... città: un affresco all'interno della pescheria di Catania, vicino a piazza del Duomo; si noti che la similitudine è ricavata direttamente dall'orizzonte di conoscenza dei pescatori di Acì Trezza: questo aspetto costituirà, di qui in avanti, una caratteristica fondamentale nella tecnica narrativa dei Malavoglia.
14. filava diritto... comandata: espressione tratta dal linguaggio tecnico marinare, "eseguiva ogni ordine senza discutere".
15. s'era tolta: "s'era presa".
16. la Longa, una piccina: un altro soprannome attribuito per antifrasi (vedi nota 2).
17. un bigellone: "un giovane svogliato, vagabondo".
18. si buscava: "si prendeva" (per altri impieghi, si vedano Fantasticheria, Testo 1, nota 6, e Rosso Malpelo, Testo 2, nota 24).
19. «Sant'Agata»: martire catanese dell'e-

poca paleocristiana, modello di virtù domestiche per il patrimonio popolare siciliano.
20. «donna di telaio... gennaio»: la donna che lavora al telaio, la gallina allevata nel pollaio e la triglia pescata in gennaio", secondo il proverbio, sono le migliori.
21. tutto suo nonno... né carne né pesce: la prima parte vale "tutto suo nonno, lui!"; l'espressione inserisce direttamente nella narrazione l'opinione espressa da padron 'Ntoni sui nipoti Alessi e Lia.
22. motti: è in corsivo perché traspare direttamente il siciliano "mutti", "sentenze".
23. antichi: nella parlata siciliana dell'epoca, sono semplicemente i "vecchi".
24. testa quadra: "uomo giudizioso, solido".
25. un codino marcio: codino significa "conservatore, reazionario"; l'attributo marcio è un accrescitivo.
26. Franceschello: nomignolo attribuito a Francesco II di Borbone (1836-94), re

delle Due Sicilie dal 1859, scacciato dalla spedizione di Garibaldi e arrestato alle truppe piemontesi nel 1861; Franceschello tentò invano di riconquistare il regno con l'aiuto del brigantaggio meridionale.
27. «Chi ha carico di casa... vuole»: "chi ha sulle spalle una famiglia non può dormire sonni tranquilli".
28. che son quelli... aiutarci: immissione improvvisa del discorso indiretto libero nel flusso della narrazione, un espediente tecnico tipico della prosa dei Malavoglia (vedi rr. 26-28 e nota 21).
29. il vicario: "il sacerdote supplente del parroco".
30. quella rivoluzione di satanasso: la sollevazione popolare successiva all'arrivo in Sicilia dei garibaldini (11 maggio 1860), vista di cattivo occhio dall'autorità ecclesiastica.
31. sciorinare: "far asciugare al sole", ma

anche, come in questo caso, "sventolare e mettere in mostra".
32. lo speziale: "il farmacista", di orientamento repubblicano.
33. si smascellava dalle risa: "rideva in modo irrefrenabile".
34. da riformarlo: "sufficiente per fargli evitare la leva".
35. quei piedacci... ficodindia: i "piedi piatti", dalla pianta larga, adatta però a chi svolge il servizio militare su una nave, come è detto subito dopo.
36. giornatacce: nella grafia corrente, "giornatacce".
37. i coscritti: "i giovani chiamati alla leva".
38. in quartiere: vale a dire, alla caserma di Catania.
39. l'abito della Madonna: "lo scapolare", due piccoli pezzi di stoffa collegati da nastri e pendenti l'uno sul petto, l'altro sulle spalle.

zitti zitti e a capo chino. Bastianazzo, che si era sbrigato in fretta dal disarmare⁴⁰ la *Providenza*, per andare ad aspettarli in capo alla via, come li vide comparire a quel modo, mogi mogi e colle scarpe in mano,⁴¹ non ebbe animo di aprir bocca, e se ne tornò a casa con loro. La Longa corse subito a cacciarsi in cucina, quasi avesse furia di trovarsi a quattr'occhi colle vecchie stoviglie, e padron 'Ntoni disse al figliuolo:

– Va a dirle qualche cosa, a quella poveretta; non ne può più.

Il giorno dopo tornarono tutti alla stazione di Aci Castello per veder passare il convoglio dei coscritti che andavano a Messina, e aspettarono più di un'ora, pigiati dalla folla, dietro lo steconato.⁴² Finalmente giunse il treno, e si videro tutti quei ragazzi che annaspavano, col capo fuori dagli sportelli, come fanno i buoi quando sono condotti alla fiera. I canti, le risate e il baccano erano tali che sembrava la festa di Trecastagni,⁴³ e nella ressa e nel frastuono ci si dimenticava perfino quello stringimento di cuore che si aveva prima.

– Addio 'Ntoni! – Addio mamma! – Addio! ricordati! ricordati! – Lì presso, sull'argine della via, c'era la Sara di comare Tudda,⁴⁴ a mieter l'erba pel vitello; ma comare Venera la Zuppidda⁴⁵ andava soffiando che c'era venuta per salutare 'Ntoni di padron 'Ntoni, col quale si parlavano⁴⁶ dal muro dell'orto, li aveva visti lei, con quegli occhi che dovevano mangiarsi i vermi.⁴⁷ Certo è che 'Ntoni salutò la Sara colla mano, ed ella rimase colla falce in pugno a guardare finché il treno non si mosse. Alla Longa, l'era parso⁴⁸ rubato a lei quel saluto; e molto tempo dopo, ogni volta che incontrava la Sara di comare Tudda, nella piazza o al lavatoio, le voltava le spalle.

Poi il treno era partito fischiando e strepitando in modo da mangiarsi i canti e gli addii. E dopo che i curiosi si furono dileguati, non rimasero che alcune donniciuole e qualche povero diavolo, che si tenevano ancora stretti ai pali dello steconato, senza saper perché. Quindi a poco si sbrancarono⁴⁹ anch'essi, e padron 'Ntoni, indovinando che la nuora dovesse avere la bocca amara, le pagò due centesimi di acqua col limone.

Comare Venera la Zuppidda, per confortare comare la Longa, le andava dicendo: – Ora mettetevi il cuore in pace, che per cinque anni bisogna fare come se vostro figlio fosse morto, e non pensarci più. [...]

Finalmente arrivò da Napoli la prima lettera di 'Ntoni, che mise in rivoluzione tutto il vicinato. Diceva che le donne, in quelle parti là, scopavano le strade colle gonnelle di seta, e che sul molo c'era il teatro di Pulcinella,⁵⁰ e si vendevano delle pizze, a due centesimi, di quelle che mangiano i signori, e senza soldi non ci si poteva stare, e non era come a Trezza, dove se non si andava all'osteria della Santuzza⁵¹ non si sapeva come spendere un baiocco.⁵² – Mandiamogli dei soldi per comperarsi le pizze, al goloso! brontolava padron 'Ntoni; già lui non ci ha colpa, è fatto così: è fatto come i merluzzi, che abbocherebbero un chiodo arrugginito. [...]

'Ntoni aveva mandato anche il suo ritratto, l'avevano visto tutte le ragazze del lavatoio, come la Sara di comare Tudda lo faceva passare di mano in mano, sotto il grembiule, e la Mangiacarrubbe⁵³ schiattava dalla gelosia. Pareva San Michele Arcangelo in carne ed ossa, con quei piedi posati sul tappeto, e quella cortina⁵⁴ sul capo, come quella della Madonna dell'Ognina,⁵⁵ così bello, liscio e ripulito che non l'avrebbe riconosciuto più la mamma che l'aveva fatto; e la povera Longa non si saziava di guardare il tappeto e la cortina e quella colonna contro cui il suo ra-

gazzo stava ritto impalato, grattando colla mano la spalliera di una bella poltrona; e ringraziava Dio e i santi che avevano messo il suo figliuolo in mezzo a tutte quelle galanterie.⁵⁶ Ella teneva il ritratto sul canterano, sotto la campana del Buon Pastore⁵⁷ – che gli diceva le avemarie – andava dicendo la Zuppidda, e si credeva di averci un tesoro sul canterano, mentre suor Mariangela la Santuzza ce ne aveva un altro, tal quale chi voleva vederlo, che glielo aveva regalato⁵⁸ compare Mariano Cinghialenta,⁵⁹ e lo teneva inchiodato sul banco dell'osteria, dietro i bicchieri.

Ma dopo un po' di tempo 'Ntoni aveva pescato un camerata che sapeva di lettere, e si sfogava a lagnarsi della vitaccia di bordo, della disciplina, dei superiori, del riso lungo⁶⁰ e delle scarpe strette. – Una lettera che non valeva i venti centesimi della posta! borbottava padron 'Ntoni. La Longa se la prendeva con quegli sgorbji, che sembravano ami di pesceluna, e non potevano dir nulla di buono. Bastianazzo dimenava il capo e faceva segno di no, che così non andava bene, e se fosse stato in lui ci avrebbe messo sempre delle cose allegre, da far ridere il cuore agli altri, lì sulla carta, – e vi appuntava un dito grosso come un regolo da forcola⁶¹ se non altro per compassione della Longa, la quale, poveretta, non si dava pace, e sembrava una gatta che avesse perso i gattini. Padron 'Ntoni andava di nascosto a farsi leggere la lettera dallo speziale, e poi da don Giammaria, che era del partito contrario, affine di sentire le due campane, e quando si persuadeva che era scritto proprio così, ripeteva con Bastianazzo, e con la moglie di lui:

– Non ve lo dico io che quel ragazzo avrebbe dovuto nascer ricco, come il figlio di padron Cipolla, per stare a grattarsi la pancia senza far nulla!

Intanto l'annata era scarsa e il pesce bisognava darlo per l'anima dei morti;⁶² ora che i cristiani avevano imparato a mangiar carne anche il venerdì come tanti turchi,⁶³ Per giunta le braccia rimaste a casa non bastavano più al governo della barca, e alle volte bisognava prendere a giornata Menico della Locca,⁶⁴ o qualchedun altro. Il re faceva così, che i ragazzi se li pigliava per la leva quando erano atti a buscarsi il pane; ma sinché erano di peso alla famiglia, avevano a tirarli su per soldati;⁶⁵ e bisognava pensare ancora che la Mena entrava nei diciassett'anni, e cominciava a far voltare i giovanotti quando andava a messa. «L'uomo è il fuoco, e la donna è la stoppa:⁶⁶ viene il diavolo e soffia.» Perciò si doveva aiutarsi colle mani e coi piedi per mandare avanti quella barca della casa del nespole.

Padron 'Ntoni adunque, per menare avanti la barca, aveva combinato con lo zio Crocifisso Campana di legno⁶⁷ un negozio⁶⁸ di certi lupini da comprare a credenza⁶⁹ per venderli a Riposto,⁷⁰ dove compare Cinghialenta aveva detto che c'era un bastimento di Trieste a pigliar carico. Veramente i lupini erano un po' avariati; ma non ce n'erano altri a Trezza, e quel furbaccio di Campana di legno sapeva pure che la *Providenza* se la mangiava inutilmente il sole e l'acqua, dov'era ammarrata sotto il lavatoio, senza far nulla; perciò si ostinava a fare il minchione.⁷¹ – Eh? non vi conviene? lasciateli! Ma un centesimo di meno non posso, in coscienza! che l'anima ho da darla a Dio! – e dimenava il capo che pareva una campana senza batocchio davvero. [...]

Allorché la Longa seppa del negozio dei lupini, dopo cena, mentre si chiacchierava coi gomiti sulla tovaglia, rimase a bocca aperta; come se quella grossa somma di quarant'onze se la sentisse sullo stomaco. Ma le donne hanno il cuore piccolo, e padron 'Ntoni dovette spiegarle che se il negozio andava bene c'era del pane per l'inverno, e gli orecchini per Mena, e Bastiano avrebbe potuto andare e venire in una settimana da Riposto, con Menico della Locca. Bastiano intanto smoccolava la candela⁷² senza dir nulla. Così fu risoluto⁷³ il negozio dei lupini, e il viaggio della

40. **disarmare**: "disarmare una barca" significa togliere le vele dai telai e i remi dagli scalmi.

41. **colle scarpe in mano**: «i contadini o pescatori siciliani, per risparmiare le scarpe, spesso se le portavano appresso, e andavano a piedi nudi; probabilmente però, anche perché non avendo l'abitudine di portarle, si sentivano impacciati, e se ne liberavano quando potevano» (L. Russo).

42. **lo steconato**: "la transenna, la staccionata".

43. **Trecastagni**: piccolo paese a nord di Catania, teatro di una festa popolare con una movimentata e spesso violenta gara di carri.

44. **Sara di comare Tudda**: "Rosaria di comare Agatuzza", la prima "innamorata" di 'Ntoni.

45. **la Zuppidda**: "la Zoppetta"; l'origine

del soprannome sarà spiegata al cap. 9: il nonno del marito «s'era rotta la gamba in uno scontro di carri alla festa di Trecastagni».

46. **si parlavano**: il verbo è al plurale, perché testimonia il punto di vista della Zuppidda, espresso in discorso indiretto libero.

47. **dovevano mangiarsi i vermi**: è sottinteso "se non fosse stato vero che la Zuppidda li aveva visti"; l'espressione, che si può immaginare pronunciata dalla stessa Zuppidda, è volta da Verga in discorso indiretto libero (vedi nota precedente).

48. **Alla Longa, l'era parso**: l'enfasi del pronome (*l'era parso*, con elisione, sta per "le era parso") riproduce la sintassi spontanea del parlato.

49. **si sbrancarono**: "si separarono".

50. **Pulcinella**: maschera del teatro popolare napoletano.

51. **Santuzza**: Mariangela, l'ostessa, viene così chiamata perché è a capo della confraternita delle Figlie di Maria, un'associazione di giovani particolarmente devote; in realtà l'attributo di santità ha un valore ironico, vista la sua condotta per nulla irreprensibile con gli uomini del paese.

52. **baiocco**: antica moneta meridionale, pari a circa 5 centesimi di lira del Regno; in generale indica un importo di scarso valore.

53. **la Mangiacarrubbe**: il nomignolo indica una ragazza povera, senza dote, il cui unico cibo si riduce ai frutti del carrubo, una leguminosa molto diffusa in Sicilia.

54. **cortina**: "tenda", anche di tessuto prezioso.

55. **Madonna dell'Ognina**: un'immagine nella chiesa di un paesino nei pressi di Catania (vedi nota 1).

56. **quelle galanterie**: "quegli arredi di lusso, quelle raffinatezze".

57. **sul canterano... Buon Pastore**: il canterano è una "credenza", una "cassetteria", sopra la quale si usava tenere una campana di vetro con una statuina colorata di Gesù.

58. **che gli diceva le avemarie... che glielo aveva regalato**: si noti la sintassi semplificata (*che gli diceva le avemarie; che voleva vederlo; che glielo aveva regalato*) con il pronome *chi* e la congiunzione *che* usati per riprodurre i commenti intorno al ritratto di 'Ntoni.

59. **Cinghialenta**: il carrettiere di Trezza, così chiamato forse in riferimento all'abitudine di picchiare la moglie con la cinghia.

60. **lungo**: "annacquato, allungato".

61. **un regolo da forcola**: si tratta di un'asta che regola l'altezza dello scalmo, la "forcola", appunto, su cui si appoggia il remo.

62. **darlo per l'anima dei morti**: "venderlo per una cifra irrisoria".

63. **turchi**: nel senso di "miscredenti, non cristiani".

64. **Menico della Locca**: il figlio della Locca ("sciocca, stupida"), vicina di casa dei Malavoglia.

65. **per soldati**: cioè in funzione della leva.

66. **la stoppa**: cascame infiammabile, derivato dalla lavorazione dei tessuti.

67. **Campana di legno**: soprannome dello zio Crocifisso, «perché non ci sentiva da

quell'orecchio, quando lo volevano pagare con delle chiacchiere» (cap. 4).

68. **un negozio**: "un affare, una transazione".

69. **a credenza**: vale a dire, senza corrispondere materialmente del denaro.

70. **Riposto**: un paese a circa 20 chilometri da Trezza, verso nord.

71. **il minchione**: "il finto tonto"; ma *minchione* significa propriamente "ingenuo, credulone" (vedi *Rosso Malpelo*, Testo 2, nota 22).

72. **smoccolava la candela**: "toglieva dalla lucerna il residuo di cera depositato intorno alla fiamma".

73. **fu risoluto**: "fu deciso".

Providenza, che era la più vecchia delle barche del villaggio, ma aveva il nome di buon augurio. Maruzza⁷⁴ se ne sentiva sempre il cuore nero, ma non apriva bocca, perché non era affar suo, e si affacciava zitta zitta a mettere in ordine la barca e ogni cosa pel viaggio, il pane fresco, l'orciolino coll'olio, le cipolle, il cappotto foderato di pelle, sotto la pedagna e nella scaffetta.⁷⁵

Gli uomini avevano avuto un gran da fare tutto il giorno, con quell'usuraio dello zio Crocifisso, il quale aveva venduto la gatta nel sacco,⁷⁶ e i lupini erano avariati. Campana di legno diceva che lui non se sapeva nulla, come è vero Iddio! «Quel ch'è di patto non è d'inganno»; che l'anima lui non doveva darla ai porci!⁷⁷ e Piedipapera⁷⁸ schiamazzava e bestemmiava come un ossesso per metterli d'accordo, giurando e spergiurando che un caso simile non gli era capitato da che era vivo; e cacciava le mani nel mucchio dei lupini e li mostrava a Dio e alla Madonna, chiamandoli a testimoni. Infine, rosso, scalmanato, fuori di sé, fece una proposta disperata, e la piantò in faccia allo zio Crocifisso *rimminchionito*,⁷⁹ e ai Malavoglia coi sacchi in mano: «Là! pagateli a Natale, invece di pagarli a tanto al mese, e ci avrete un risparmio di un tari a salma!»⁸⁰ La finite ora, santo diavolone!⁸¹ – E cominciò a insaccare – In nome di Dio, e uno!

La *Providenza* partì il sabato verso sera, e doveva esser suonata l'avemaria,⁸² sebbene la campana non si fosse udita, perché mastro Cirino il sagrestano era andato a portare un paio di stivali nuovi a don Silvestro il segretario; in quell'ora le ragazze facevano come uno stormo di pas-
sere attorno alla fontana, e la stella della sera era già bella e lucente, che pareva una lanterna appesa all'antenna della *Providenza*. Maruzza colla bambina in collo se ne stava sulla riva, senza dir nulla, intanto che suo marito sbrogliava la vela, e la *Providenza* si dondolava sulle onde rotte dai fariglioni;⁸³ come un'anitroccola. – «Scirocco chiaro e tramontana scura,⁸⁴ mettili in mare senza paura,» diceva padron 'Ntoni dalla riva, guardando verso la montagna tutta nera di nubi.

Menico della Locca, il quale era nella *Providenza* con Bastianazzo, gridava qualche cosa che il mare si mangiò. – Dice che i denari potete mandarli a sua madre, la Locca, perché suo fratello è senza lavoro; aggiunse Bastianazzo, e questa fu l'ultima sua parola che si udì.

74. Maruzza: "Mariuccia", da Maria, è il vero nome della Longa, la nuora di padron 'Ntoni.

75. l'orciolino coll'olio... scaffetta: l'orciolino è un "piccolo orcio", cioè un recipiente per l'olio in terracotta, di forma panciuta; la pedagna è l'asse sulla quale il rematore appoggia i piedi; la scaffetta è un piccolo ripostiglio all'interno delle barche da pesca, sotto il sedile.

76. aveva venduto la gatta nel sacco: vale a dire, aveva venduto merci difettose, tenendone nascoste le magagne (vedi r. 137).

77. «Quel ch'è di patto... ai porci!»: "ciò che è stato pattuito non può nascondere un inganno, per chi deve rendere l'anima a Dio".

78. Piedipapera: ancora un soprannome derivato da caratteri fisici; in questo caso, i piedi piatti.

79. rimminchionito: "inebetito, attonito".

80. un tari a salma: il tari, una moneta locale, equivaleva alla trentesima parte di un "onza" o "unza" (scambiata all'epoca per 12,75 lire del Regno d'Italia); la salma era una misura di capacità pari a circa 275 litri.

81. santo diavolone: imprecazione derivata dal patrimonio sacro popolare, molto frequente nei Malavoglia e in *Mastro-don Gesualdo* (Testi 10 e 11).

82. l'avemaria: il rintocco delle campane al tramonto (vedi *Rosso Malpelo*, Testo 2, nota 31).

83. fariglioni: "faraglioni", scogli isolati che sporgono dalla superficie del mare (vedi *Fantasticherie*, Testo 1, nota 7).

84. «Scirocco chiaro... scura...»: lo scirocco, il vento che spira da sud, indica il Meridione; la tramontana, al contrario, il Settentrione.



La casa del nespolo

UN GRANDE TRITTIKO Il primo capitolo dei *Malavoglia* introduce, come in una sorta di grande tritτικό, tre motivi: la presentazione della famiglia, che si restringe progressivamente dal gruppo dei lontani parenti alla discendenza di padron 'Ntoni, passata in rassegna nelle caratteristiche di tutti i suoi componenti (rr. 16-29); la partenza del giovane 'Ntoni per la *leva di mare*, con le prime notizie che il ragazzo dà di sé, che già prefigurano lo svolgersi di un destino ben lontano dall'etica severa del vecchio padron 'Ntoni (rr. 43-124); la decisione di acquistare un carico di lupini per trasportarli con la "Providenza" a una nave di Trieste che, forse, li acquisterà (rr. 134-136).

L'ORIZZONTE CULTURALE DEI PESCATORI La frase d'inizio del romanzo, *Un tempo i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza*, introduce direttamente il lettore all'interno del microcosmo dei pescatori siciliani, coerentemente con il progetto di Verga, per il quale «l'opera d'arte» deve presentarsi senza mediazioni al lettore, anche a costo di far nascere in chi legge una certa «confusione» (come si legge nella lettera a Luigi Capuana del 25 febbraio 1881; vedi *Proposte di scrittura*, pp. 231-232). La visione del narratore e quella dei personaggi si trovano a coincidere, grazie a un'operazione stilistica che appare semplice, ma che implica una quota interna di sapienza intellet-

tuale e di raffinatezza. Attraverso l'«artificio della regressione» (G. Baldi), l'autore si sposta infatti verso l'orizzonte culturale dei suoi umili personaggi e immerge il lettore in una mescolanza continua di chiacchiere popolari, dialoghi, proverbi, opinioni, interpretazioni simboliche che sembrano, in qualche modo, darsi e raccontarsi da sé.

I risultati concreti sono visibili: il discorso diretto compare bruscamente nel pieno della narrazione (*Per menare il remo bisogna che le cinque dita s'aiutino l'un l'altro*, r. 13); in altri casi, l'autore si affida a quelle similitudini che potrebbero azzardare i suoi stessi pescatori – con cognizioni limitate al loro piccolo orizzonte –, come quando Bastianazzo, il figlio di padron 'Ntoni, è descritto *grande e grosso quanto il San Cristoforo che c'era dipinto sotto l'arco della pescheria della città* (rr. 18-19), o l'immagine del giovane 'Ntoni militare viene vista con gli occhi della comunità femminile e accostata a *San Michele Arcangelo in carne ed ossa, con quei piedi posati sul tappeto, e quella cortina sul capo, come quella della Madonna dell'Ognina* (rr. 102-103). Altrove, Verga si cela dietro la visione dei suoi personaggi riguardo alla vicenda politica contemporanea: *Il re faceva così, che i ragazzi se li pigliava per la leva quando erano atti a buscarsi il pane; ma sinché erano di peso alla famiglia, avevano a tirarli su per soldati*, rr. 128-130. Infine, la narrazione dei *Malavoglia*, come si nota già nel primo capitolo, è punteggiata di proverbi, che in parte esprimono il punto di vista di padron 'Ntoni (*Padron 'Ntoni sapeva anche certi motti e proverbi che aveva sentito dagli antichi*, r. 30), in parte riflettono quella sorta di orizzonte culturale collettivo (e si suol dire «donna di telaio, gallina di pollaio, e triglia di gennaio», rr. 26-27) con il quale il narratore cerca di far coincidere il punto di vista della narrazione.

ALLE ORIGINI DELLA TECNICA Verga arriva a questa tecnica da lontano, con pazienza, tramite una rigo-

rosa documentazione a tavolino. Legge i *Proverbi siciliani raccolti e confrontati con quelli degli altri dialetti* dell'etnologo siciliano Giuseppe Pitre nel 1880 e cerca di procurarsi, non sappiamo se con successo, la *Raccolta di proverbi siciliani ridotti in canzoni* dell'abate Santo Rapisarda.

Per compiere l'«artificio della regressione» lo scrittore trova inoltre nella tradizione romanzesca dell'Ottocento – lo ha notato, in un saggio ormai canonico, il critico Leo Spitzer – un mezzo tecnico di grande efficacia: filtra il racconto «attraverso un coro di parlanti popolari semi-reale [...] che si aggiunge alla narrazione a mezzo di discorsi e gesti». Si tratta della tecnica del «discorso vissuto» (in tedesco, *erlebte Rede*), altro nome che si è soliti dare al discorso indiretto libero (vedi *Forme e codici*, p. 146). Con questa tecnica l'autore offre il punto di vista di un'«entità corale» – scrive Spitzer – fin dall'inizio del romanzo, quando presenta la famiglia: *Adesso a Trezza* (quell'Adesso, pur inserito in un discorso indiretto, ci porta immediatamente al punto di vista cronologico dei pescatori di Trezza) *non rimanevano che i Malavoglia di padron 'Ntoni* (r. 7). Tale entità si sovrappone spesso alla voce del narratore, come nel caso dei commenti femminili sul ritratto di 'Ntoni: *Ella teneva il ritratto sul canterano, sotto la campana del Buon Pastore – che gli diceva le avemarie – andava dicendo la Zuppidda, e si credeva di averci un tesoro sul canterano* (rr. 107-109: l'opinione della Zuppidda entra qui a far parte del tessuto narrativo, come una voce popolare).

La tecnica del «discorso vissuto» non si può definire, considerata per se stessa, un'invenzione originale. Se ne trovano esempi in Manzoni, così come in Zola e in altri grandi romanzieri francesi dell'Ottocento. La novità sostanziale, nel Verga dei *Malavoglia*, sta nell'aver costruito su questa tecnica un intero romanzo, nel quale l'autore – come ha scritto ancora Leo Spitzer – «ha "vissuto" coi suoi personaggi e parla il loro linguaggio, invece di sovrapporre al loro discorso il suo».

Lavoro sul testo

- Quali personaggi formano la famiglia Malavoglia?
- Per quale motivo la Longa volta le spalle a Sara di comare Tudda (rr. 83-84)?
- Rintraccia nel testo e inserisci nella tabella le espressioni (metafore, similitudini o proverbi) che, pur facendo parte del discorso del narratore, si riferiscono a esperienze e conoscenze tipiche dell'ambiente di Acì Trezza e sono dunque da collegare al punto di vista corale definito nell'Analisi.

righe	testo	tipo di artificio
r. 1	... i Malavoglia erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza	similitudine



La ricostruzione della famiglia

IL TEMA DEL VIAGGIO Nel lungo e conclusivo capitolo dei *Malavoglia* la parabola della famiglia si compie: la dissoluzione del nucleo familiare originario ha il suo culmine nella lunga scena in cui Alfio Mosca e Nunziata accompagnano il vecchio padron 'Ntoni all'ospedale (rr. 1-59). È questo il punto di non ritorno della disgregazione dei rapporti familiari, e in sé contiene già il germe della ricostruzione: i due personaggi che accompagnano l'ultimo viaggio di padron 'Ntoni, dopo la sua resa alla malattia e alla sfortuna, infatti, non fanno parte della famiglia e, dopo aver contribuito simbolicamente (con la loro sola presenza) alla sua sconfitta, saranno fondamentali nel ricostruirla. Il viaggio è un'occasione per ripercorrere la storia della famiglia, guardandola dall'esterno (*quando udivo la voce di voi altre, mentre governavo l'asino, e vedevo il lume nella casa del nespolo, che ora è chiusa, e quando son tornato non ho trovato più niente di quel che avevo lasciato, e comare Mena non mi è parsa più quella: è compare Alfio a parlare*, rr. 28-30); non a caso, una volta concluso il viaggio verso l'ospedale, i due personaggi tornano ad Acì in silenzio.

Il destino di Alfio e Nunziata, tuttavia, è legato alla ricostruzione del nucleo della famiglia, sia pure in modo asimmetrico: Nunziata sposerà Alessi e ripoterà la casa del nespolo; Mena dovrà rinunciare al suo sogno di sposare Alfio, perché la ricostruzione del nucleo familiare, dopo i colpi inferti dal comportamento dei due fratelli fuggiti lontano, 'Ntoni e Lia, richiede un ulteriore sacrificio. Il personaggio di Alfio, tuttavia, ha un'altra caratteristica che serve al narratore per sottolineare i temi del mutamento e della separazione. Alfio si è allontanato dal paese per fare fortuna e questa separazione lo ha reso diverso da chi è tenacemente rimasto: *Uno che se ne va dal paese è meglio non ci torni più* (rr. 30-31). Tutta la vicenda si conclude nel segno di questo contrasto tra chi rimane e chi, una volta tradito «l'ideale dell'ostrica» (vedi *Fantasticherie*, Testo 1, rr. 138-139), è costretto a partire, come il giovane 'Ntoni.

UNA PRESENZA SIMBOLICA Come nel brano precedente (Testo 6: si veda in particolare il terzo paragrafo dell'Analisi), anche qui si manifesta, a sigillo finale, una presenza simbolica: il nespolo, scuro, quieto, immutato, che domina il cortile della casa riscattata (r. 161). Spicca su tutto il colore nero, il senso dell'estraneità, dell'impenetrabilità di un mondo dal quale solo ora, all'ultima pagina del romanzo, il volubile 'Ntoni decide realmente di staccarsi.

Il distacco narra di un tempo e di uno spazio mitici, non toccati dall'esterno. 'Ntoni ne diventa testimone al momento della partenza: *Ti rammenti le belle chiacchierate che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe? e la Nunziata che spiegava gli indovinelli? e la mamma, e la Lia, tutti là, al chiaro di luna, che si sentiva chiacchierare per tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia?* (rr. 187-190). A sottolineare, poi, come nella dimensione del ricordo il passato irrecuperabile si tin-

ga dei colori del mito basterà ricordare che quando, nella parte del capitolo 11 da noi omessa, veniva narrata la serata della salatura delle acciughe, a cui qui 'Ntoni sembra alludere, la realtà non appariva per nulla così tranquilla. Non solo, infatti, la famiglia Malavoglia era circondata dalle brutali logiche economiche della comunità paesana, ma lo stesso 'Ntoni, con i suoi progetti di andarsene che facevano disperare la Longa, appariva già l'elemento estraneo ai valori coltivati nel nucleo familiare. Solo ora, dal punto di vista di chi sa che dovrà andarsene per sempre, la realtà di un passato definitivamente perduto si trasfigura in un mito rasserenante. La necessità dell'addio emerge proprio quando la consapevolezza di quel mondo si fa più forte: *Anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene* (rr. 190-191).

LA LEGGE DELLA NECESSITÀ Nel mondo originario continua a valere uno dei motti già pronunciati dal vecchio padron 'Ntoni, quando la fame lo aveva costretto a umiliarsi di fronte al ricco padron Cipolla e a lavorare per lui «a giornata». Allora (siamo nel capitolo 12) padron 'Ntoni aveva sentenziato, con la sua solita dignitosa rassegnazione: «necessità abbassa nobiltà». Ora, per un richiamo della memoria, quel motto passa sulla bocca dello stesso padron Cipolla (r. 14) e torna come orizzonte morale di tutto il romanzo.

Verga impone dunque all'intero mondo d'invenzione dei *Malavoglia* una legge unica. Tuttavia, da quella «società premoderna» – come la definisce Romano Luperini – l'autore, ancora preso dalla volontà iniziale del suo progetto narrativo, sembra prendere congedo in forma sentimentale, quasi musicale, lirica, e non senza una certa consapevolezza autobiografica, come un emigrante che da lontano guarda come la vita avrebbe potuto continuare a svolgersi in sua presenza. Il più grande «allievo» novecentesco di Verga, lo scrittore siciliano Elio Vittorini (1908-66), ricaverà da questa ipotesi il paesaggio metafisico della sua *Conversazione in Sicilia* (1941 in volume).

IL FINALE LIRICO Nell'idea iniziale di Verga il romanzo doveva terminare con l'ultima battuta pronunciata da 'Ntoni: *Addio, perdonatemi tutti* (rr. 194-195). Solo nella correzione delle bozze verrà aggiunto lo splendido finale, con lo spuntare dell'alba, la sosta meditativa, lo sguardo verso le stelle, il brontolio del mare che si trasforma nella voce di un amico (rr. 202-203: il richiamo è a Manzoni, che attribuiva le qualità di un «amico» all'Adda nel capitolo 17 dei *Promessi sposi*, durante il viaggio clandestino di Renzo in fuga da Milano). E solo nella correzione delle bozze Verga deciderà di dare sino in fondo il senso della solita storia (r. 199), del ciclo vitale incessante, dell'orizzonte immutabile, semplicemente mettendo al passato prossimo un verbo nell'ultimo commento di 'Ntoni di fronte al risvegliarsi del paese: *Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatù* (rr. 219-220).

Lavoro sul testo

- 1 Chi accompagna Padron 'Ntoni all'ospedale e perché?
- 2 In quale occasione Alfio Mosca ha incontrato Lia e per quale motivo la voce gli manca (r. 21) mentre racconta la vicenda alla Nunziata?
- 3 Rileggi nel testo l'episodio conclusivo (il rientro di 'Ntoni alla casa del Nespolo, r. 142 ss.) e sottolinea le espressioni nelle quali è presente un commento o un giudizio sul suo comportamento. Da quale punto di vista viene raccontata la vicenda?

La critica

Romano Luperini

Tempo e spazio nei *Malavoglia*: tra storia e mito

Nel passo che segue, il critico Romano Luperini spiega come nella costruzione dei *Malavoglia* siano presenti insieme una dimensione storica, lineare, e una dimensione «etnologica», circolare, del tempo. Allo stesso modo, lo spazio contempla una visione geografica precisa, fatta di riferimenti concreti, e insieme una concezione mitica e ideale.

L'universo di Trezza è chiuso in se stesso: un microcosmo unitario, autosufficiente, quasi privo di rapporti col macrocosmo nazionale. Questo senso di chiusura, di totalità e, insieme, d'estraneità alla storia dipende da vari fattori: dall'artificio di regressione e, dunque, dal punto di vista da cui il *raccont* è raccontato, ad esempio; ma anche – ed è questo l'argomento che qui più ci interessa – dalla particolare costruzione del tempo e dello spazio nel romanzo.

In questo ambito d'analisi, la questione del tempo ci sembra fra le più decisive. È stata già notata nei *Malavoglia* la sostituzione del tempo storico col «tempo etnologico», che è segnato dal ritmo delle stagioni e delle feste religiose, ed è cadenzato letterariamente dai proverbi». Le scadenze di tempo sono indicate dai raccolti (ad esempio, quello delle ulive) o dalla liturgia: i Morti, Ognissanti, la novena di Natale, Pasqua, l'Ascensione, S. Giovanni, S. Sebastiano segnano i momenti di dilazione nel pagamento del debito o la data del fidanzamento di Mena o quella della vendita delle acciughe e del vitello. Il tempo, dunque, non è rettilineo, ma circolare: ritorna periodicamente su se stesso, senza reale sviluppo, senza cambiamenti, senza progresso. La natura si ripete, con un ritmo evolutivo quasi impercettibile (e qui s'incontrano cultura positivista e un antistoricismo pessimistico, materialistico e naturalistico). Inoltre l'ottica del microscopio, che isola

un fenomeno in laboratorio, fuori dello spazio e del tempo, contribuisce anch'essa alla visione di un mondo separato e irrelato, un mondo che così può apparire *tutto naturale* e dunque senza storia e senza «progresso». Infine, l'adozione di un punto di vista dal basso, che riclassifica e livella la realtà (ponendo sullo stesso piano, senza più le tradizionali gerarchie, i vari particolari) a partire da una prospettiva antropologicamente alternativa rispetto a quella della storia ufficiale, fa sì che i *Malavoglia* siano un romanzo storico ben singolare, perché in esso il tempo della storia vi sembra annullato sin quasi a sparire. Infatti, nel tempo etnologico il tempo storico penetra solo trasfigurato, come avviene sempre per gli avvenimenti pubblici di rilievo nazionale, quali la battaglia di Lissa o il colera che uccide la Longa.

E tuttavia, per quanto trasfigurato e mantenuto sullo sfondo, il tempo storico non scompare del tutto. Esso persiste nell'informazione data dal narratore quando fissa al dicembre 1863 la chiamata di 'Ntoni alla leva, nei «cinque anni di ferri» ai quali viene condannato lo stesso 'Ntoni, nella scansione dell'età della Mena, negli «otto anni» di lontananza di Alfio Mosca da Trezza, nei rapidi ma puntuali accenni, in generale, ai problemi politici e sociali susseguenti all'Unificazione (dalle liti fra clericali e repubblicani,² rappresentate dal contrasto comico fra don Giammaria e don Franco, al riferimento alla Guardia Na-

1. il *raccont*: «il racconto, la storia» (francese).

2. clericali e repubblicani: i primi sono i cattolici reazionari sostenitori della monar-

chia, i secondi sono i fautori della repubblica.

zionale, la cui sede era stata trasformata, dopo la proclamazione dell'Unità, in Municipio di Trezza, dal mito di Garibaldi all'odio contro di lui,³ dal ricordo continuo dei Borboni alla latente rivolta contro il nuovo Stato, sino alla minaccia di Turi Zuppiddu: «Va a finire brutta, va a finire, con questi italiani!» e, in particolare, alla condizione dei giovani reduci dal servizio militare,⁴ ai lavori di costruzione della ferrovia a sud di Catania nei quali trova impiego come manovale Alessi, ai treni che portano i co-scritti da Catania a Messina, ai nuovi vapori che battono le acque davanti a Catania, ai grandi pescherecci che fanno concorrenza ai piccoli pescatori, ai pali del telegrafo. Ne deriva un tempo misto, in buona misura artificiale, ma proprio per questo capace di conciliare romanzo storico e romanzo etnologico, storia e mito.

[...]

Al tempo etnologico del racconto corrisponde uno spazio sostanzialmente mitico, eppure circostanziato in nomi precisi e in una geografia riscontrabile su qualunque carta d'Italia. Lo stesso rapporto che esiste fra tempo storico e tempo etnologico va rilevato ora fra spazio geografico e spazio ideale. Un'accettabile geografia sfuma in contorni indeterminati, misteriosi, cui talora s'allude con toni di favola popolare. Ideale e reale, mito e storia s'uniscono di sole e bianche di polvere» su cui rotolano carri e camminano «vagabondi» esclusi dalla protezione e dall'intimità familiare del paese; c'è il mare vorace che divide Trezza dalle «grosse città» sognate da 'Ntoni. Uscire dallo spazio del paese significa sfidare quelle colonne invalicabili e correre il rischio di sentirsi esclusi tutta la vita, anche dopo il ritorno (come succede ad Alfio Mosca); oppure approdare alle grandi città di mare dove giungono i bastimenti che partono da Riposto: Napoli, Trieste, Alessandria d'Egitto. Andare nella loro direzione può voler dire morire («padron 'Ntoni aveva fatto quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto»; e Luca era morto «nel mare verso Trieste»), o comunque non tornare più come il padre della Nunziata che aveva abbandonato i figli per emigrare ad Alessandria d'Egitto, o perdersi moralmente come 'Ntoni a Napoli prima, a Trieste poi (dove, secondo gli appunti, si sarebbe recato dopo la morte della madre).

L'indeterminatezza favolistica del tempo e dello spazio si coniuga alla minuta precisione geografica già nell'esordio:

«Un tempo i *Malavoglia* erano stati numerosi come i sassi della strada vecchia di Trezza; ce n'erano persino ad Ognina, e ad Aci Castello [...]. Veramente nel libro della parrocchia si chiamavano Toscano, ma questo non voleva dir nulla, poiché da che il mondo era mondo, all'Ognina, a Trezza e ad Aci Castello, li avevano sempre conosciuti per *Malavoglia* [...]».⁵

Le espressioni «Un tempo» e «da che il mondo era mondo» introducono una nota fantastica – da favola, appunto – che unifica tempo e spazio dilatandoli in modo smisurato, salvo poi calarli per intero nella dimensione precisa e minuscola dei paesi del litorale catanese (il mon-

do → Ognina, Trezza, Aci Castello). Il procedimento di dilatazione misteriosa e indeterminata e di riduzione minutamente realistica e geograficamente determinata – procedimento su cui è costruito l'intero romanzo – è già tutto qui, nella prima pagina.

L'universo di Trezza ha le sue colonne d'Ercolo:⁶ è fasciato d'ignoto e di minaccia. È delimitato in modo rigoroso: a nord da Riposto (*porta inferi*,⁷ da dove ci s'imbarca per non più tornare), a ovest, verso l'Etna, dal paese di Trecastagni (ma viene ricordato anche il più vicino Aci Catena), a sud dalla piana di Catania e dalla stessa città, altro luogo di perdizione. A est, le colonne d'Ercolo stanno sul mare: verso Messina, a Capo dei Mulini; verso la piana di Catania, ad Agnone. Quando la *Provvidenza* s'arrischia a superarle, è il naufragio (nel primo muore Bastianazzo, nel secondo, all'altezza di Agnone, si ferisce gravemente padron 'Ntoni). Oltre questi confini, c'è solo la possibilità del vagabondaggio (termine topico,⁸ per Verga) o della malattia o della morte (quest'ultima, infatti, non è che la continuazione del viaggio al di là di essi): c'è il «mondo grande», sconosciuto, incommensurabile, «tanto grande che se uno potesse camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai» (e si noti ancora il tono fra favola e mito); ci sono «strade arse di sole e bianche di polvere» su cui rotolano carri e camminano «vagabondi» esclusi dalla protezione e dall'intimità familiare del paese; c'è il mare vorace che divide Trezza dalle «grosse città» sognate da 'Ntoni. Uscire dallo spazio del paese significa sfidare quelle colonne invalicabili e correre il rischio di sentirsi esclusi tutta la vita, anche dopo il ritorno (come succede ad Alfio Mosca); oppure approdare alle grandi città di mare dove giungono i bastimenti che partono da Riposto: Napoli, Trieste, Alessandria d'Egitto. Andare nella loro direzione può voler dire morire («padron 'Ntoni aveva fatto quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto»; e Luca era morto «nel mare verso Trieste»), o comunque non tornare più come il padre della Nunziata che aveva abbandonato i figli per emigrare ad Alessandria d'Egitto, o perdersi moralmente come 'Ntoni a Napoli prima, a Trieste poi (dove, secondo gli appunti, si sarebbe recato dopo la morte della madre).

Lo spazio di Trezza ha un valore eminentemente simbolico: non può essere tradito. «Uno che se ne va dal paese è meglio non ci torni più», è il ritornello di Alfio Mosca (e sembra anticipare il motivo della definitiva partenza di 'Ntoni, nelle ultime pagine), di un personaggio che pure,

andandosene per otto anni alla Bicocca, si è arricchito, ma ha dovuto nondimeno pagare l'abbandono con la malaria (anche le malattie vengono da fuori Trezza, come il colera, che viene portato dai cittadini in fuga da Catania) e poi col senso di estraneità al paese e col rimpianto per una realtà che non esiste più quale per tanto tempo, durante l'assenza, era stata ricordata. Persino la vicina città è presentata come un «paese grosso» dove padron 'Ntoni si muove timoroso e impacciato, dove alla capitaneria di porto si annuncia freddamente la morte di Luca, dove si trova il tribunale che condanna 'Ntoni e il carcere che lo rinchiede, dove sorge l'ospedale dove muore il nonno e dove, infine, si perde la Lia.

Catania è come le altre «grosse città». Tutte sono contrapposte al «paese». Siamo qui a un nodo cruciale della geografia e dell'ideologia di Verga. La contrapposizione fra «grosse città» e «paese» o città-campagna per un verso è evidenziata in termini morali e squisitamente ideologici (diventa contrasto ozio-lavoro, scioperataggine e corruzione dei cittadini contro la sanità produttiva dei contadini, secondo gli schemi della polemica antindustriale cara a Franchetti e Sonnino),⁹ per un altro verso è connotata in termini storici e sociologici che pongono la città come punto di riferimento dell'emigrazione dei giovani, per un altro verso ancora è risolta in termini lirici e simbolici nella nostalgia per un universo unitario e autosufficiente, per un nido sereno, accogliente, protetto. Contro 'Ntoni che vorrebbe andare ad abitare in città, Mena è d'accordo col nonno:

– Il peggio, disse infine Mena, è spatriare dal proprio paese, dove fino i sassi vi conoscono, e dev'essere una cosa da rompere il cuore il lasciarsi dietro per la strada. «Beato quell'uccello, che fa il nido al suo paesello».

E padron 'Ntoni ribadisce:

– «Ad ogni uccello, suo nido è bello». Vedi quelle pasere? le vedi? hanno fatto il nido sempre colà, e torneranno a farcelo e non vogliono andarsene.¹⁰

Lo spazio di Trezza è un nido protettivo, è lo spazio di un paese-famiglia. Così lo ricorda, alla fine, Alfio Mosca:

– Ah Nunziata chi l'avrebbe detto, quando stavamo a chiacchierare da un uscio all'altro, e c'era la luna, e i vicini discorrevano lì davanti, e si udiva colpettare tutto il giorno quel telaio di Sant'Agata, e quelle galline che la conoscevano soltanto all'aprire che faceva il rastrello e la Longa che la chiamava pel cortile, che ogni cosa si udiva da casa mia come se fosse stato proprio là dentro!

E così, anche, 'Ntoni, nel lasciarlo per sempre:

– [...] Ti rammenti le belle chiacchierate che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe? e la Nunziata che spiegava gli indovinelli? e la mamma, e la Lia, tutti lì, al chiaro di luna, che si sentiva chiacchierare per tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia?¹¹

E come, a Trezza, lo spazio orizzontale del paese ha contorni familiari, così lo spazio verticale, col cielo conosciuto, il chiaro di luna che si rinnova, le note costellazioni che scandiscono il tempo circolare dell'eterno ritorno e della rassicurante ripetizione: la Puddara, i Tre Re, le stelle ammiccanti stanno lì a indicare la presenza immobile di una natura non scalfita dalla febbre delle grandi città. Le stelle hanno la stessa funzione epifanica¹² del mare: rivelano un tempo e uno spazio *altri*. Abbandonando Trezza, 'Ntoni sa di non poterle vedere più, di lasciare dietro di sé un tempo circolare (la triplice iterazione dell'espressione «cominciare la giornata», nell'ultima pagina, è estrema ripetizione, chiusura del cerchio) e uno spazio anch'esso circolare – in basso, orizzontalmente, «chiuso fra due zolle», in alto, verticalmente, vegliato dal ritorno periodico delle costellazioni –, sicuro e incontaminato come un grembo materno.

R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga*, il Mulino, Bologna 1989, pp. 41-43 e 53-57



3. dal mito di Garibaldi... lui: in certi ambienti siciliani, Garibaldi era considerato responsabile del passaggio dell'isola dai Borbone ai Savoia, senza che nulla cambiasse nelle condizioni di vita della popolazione.
4. condizione dei giovani... militare:

come 'Ntoni dopo il rientro a casa, finita la «leva di mare» (vedi Testo 5).

5. Un tempo... Malavoglia: è l'incipit del romanzo (vedi ancora Testo 5).

6. colonne d'Ercolo: nome assegnato dagli antichi cartografi a due promontori posti ai lati dello stretto di Gibilterra, dove,

secondo la leggenda, Ercole si sarebbe arrestato; l'espressione è divenuta sinonimo di «limite invalicabile».

7. porta inferi: «la porta dell'inferno» (latino).

8. topico: «che ricorre spesso, caratteristico».

9. Franchetti e Sonnino: Leopoldo Franchetti (1847-1917) e Sidney Sonnino (1847-1922), autori dell'importante inchiesta *La Sicilia nel 1876*, documento storico sulle condizioni di arretratezza socio-

economica dell'isola.

10. – Il peggio... non vogliono andarsene: la citazione è tratta dal capitolo 11 del romanzo.

11. – Ah Nunziata... una famiglia?: en-

trambe le citazioni sono tratte dal capitolo conclusivo del romanzo (vedi Testo 7).

12. epifanica: «rivelatrice» (come è subito chiarito).